КУЛЬТУРА И НАУКА

# ЛАВКРАФТ



Лавкрафт

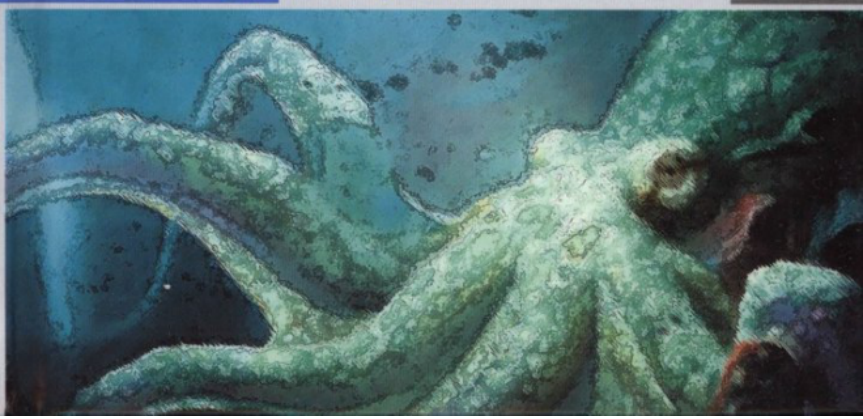
Глеб ЕЛИСЕЕВ



ВИП

ВЕЛИКИЕ ИСТОРИЧЕСКИЕ ПЕРСОНЫ

Глеб ЕЛИСЕЕВ



SHOUT
SHARE IT



# Annotation

*О Говарде Филлипсе Лавкрафте, одном из величайших писателей не только США, но и всей мировой литературы XX века, напридумано столько странных сплетен, что просто диву даешься. Например, утверждают, что он ненавидел людей, предпочитая им кошек, и не общался ни с кем, выходя из дому лишь на ночные прогулки. И это про человека, у которого к концу жизни одних «друзей по переписке» было более девяноста! А еще присутствует обязательная байка о ненависти и отвращении к женщинам — про человека, который в течение ряда лет был вполне счастливо женат и развелся не по своему желанию, а по просьбе супруги. Про человека, у которого было множество друзей-женщин, в которого влюблялись, которого почти боготворили, но который всю жизнь хранил верность только одной — своей единственной жене и возлюбленной. И, наконец, вершина всех сплетен и мифов — история о «великом посвященном», члене масонских и оккультных орденов, проповедовавшем в своих сочинениях «великия и сокровенныя тайны». Миф о Лавкрафте почти ни в чем не совпадает с его реальной жизнью. И все-таки он продолжает жить и здравствовать. Эта книга не претендует на победу над мифом. Он в одиночку создал целую мифологию.*

*И сам стал мифом.*


- Лавкрафт
- Глава 1
- Глава 2
- Глава 3
- Глава 4
- Глава 5
- Глава 6
- Глава 7
- Глава 8
- Глава 9
- Глава 10
- Глава 11
- Глава 12
- Глава 13
- Глава 14
- Глава 15
- Глава 16
- Глава 17
- ГЛАВА 17

- Список использованной литературы[434]
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19
  - 20
  - 21
  - 22
  - 23
  - 24
  - 25
  - 26
  - 27
  - 28
  - 29
  - 30
  - 31
  - 32
  - 33
  - 34
  - 35
  - 36
  - 37
  - 38
  - 39
  - 40
  - 41
  - 42

- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86

- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129
- ○ 130

- ○ 131
- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134
- ○ 135
- ○ 136
- ○ 137
- ○ 138
- ○ 139
- ○ 140
- ○ 141
- ○ 142
- ○ 143
- ○ 144
- ○ 145
- ○ 146
- ○ 147
- ○ 148
- ○ 149
- ○ 150
- ○ 151
- ○ 152
- ○ 153
- ○ 154
- ○ 155
- ○ 156
- ○ 157
- ○ 158
- ○ 159
- ○ 160
- ○ 161
- ○ 162
- ○ 163
- ○ 164
- ○ 165
- ○ 166
- ○ 167
- ○ 168
- ○ 169
- ○ 170
- ○ 171
- ○ 172
- ○ 173
- ○ 174

- ○ 175
- ○ 176
- ○ 177
- ○ 178
- ○ 179
- ○ 180
- ○ 181
- ○ 182
- ○ 183
- ○ 184
- ○ 185
- ○ 186
- ○ 187
- ○ 188
- ○ 189
- ○ 190
- ○ 191
- ○ 192
- ○ 193
- ○ 194
- ○ 195
- ○ 196
- ○ 197
- ○ 198
- ○ 199
- ○ 200
- ○ 201
- ○ 202
- ○ 203
- ○ 204
- ○ 205
- ○ 206
- ○ 207
- ○ 208
- ○ 209
- ○ 210
- ○ 211
- ○ 212
- ○ 213
- ○ 214
- ○ 215
- ○ 216
- ○ 217
- ○ 218

- ○ 219
- ○ 220
- ○ 221
- ○ 222
- ○ 223
- ○ 224
- ○ 225
- ○ 226
- ○ 227
- ○ 228
- ○ 229
- ○ 230
- ○ 231
- ○ 232
- ○ 233
- ○ 234
- ○ 235
- ○ 236
- ○ 237
- ○ 238
- ○ 239
- ○ 240
- ○ 241
- ○ 242
- ○ 243
- ○ 244
- ○ 245
- ○ 246
- ○ 247
- ○ 248
- ○ 249
- ○ 250
- ○ 251
- ○ 252
- ○ 253
- ○ 254
- ○ 255
- ○ 256
- ○ 257
- ○ 258
- ○ 259
- ○ 260
- ○ 261
- ○ 262

- ○ 263
- ○ 264
- ○ 265
- ○ 266
- ○ 267
- ○ 268
- ○ 269
- ○ 270
- ○ 271
- ○ 272
- ○ 273
- ○ 274
- ○ 275
- ○ 276
- ○ 277
- ○ 278
- ○ 279
- ○ 280
- ○ 281
- ○ 282
- ○ 283
- ○ 284
- ○ 285
- ○ 286
- ○ 287
- ○ 288
- ○ 289
- ○ 290
- ○ 291
- ○ 292
- ○ 293
- ○ 294
- ○ 295
- ○ 296
- ○ 297
- ○ 298
- ○ 299
- ○ 300
- ○ 301
- ○ 302
- ○ 303
- ○ 304
- ○ 305
- ○ 306

- ○ 307
- ○ 308
- ○ 309
- ○ 310
- ○ 311
- ○ 312
- ○ 313
- ○ 314
- ○ 315
- ○ 316
- ○ 317
- ○ 318
- ○ 319
- ○ 320
- ○ 321
- ○ 322
- ○ 323
- ○ 324
- ○ 325
- ○ 326
- ○ 327
- ○ 328
- ○ 329
- ○ 330
- ○ 331
- ○ 332
- ○ 333
- ○ 334
- ○ 335
- ○ 336
- ○ 337
- ○ 338
- ○ 339
- ○ 340
- ○ 341
- ○ 342
- ○ 343
- ○ 344
- ○ 345
- ○ 346
- ○ 347
- ○ 348
- ○ 349
- ○ 350

- ○ 351
- ○ 352
- ○ 353
- ○ 354
- ○ 355
- ○ 356
- ○ 357
- ○ 358
- ○ 359
- ○ 360
- ○ 361
- ○ 362
- ○ 363
- ○ 364
- ○ 365
- ○ 366
- ○ 367
- ○ 368
- ○ 369
- ○ 370
- ○ 371
- ○ 372
- ○ 373
- ○ 374
- ○ 375
- ○ 376
- ○ 377
- ○ 378
- ○ 379
- ○ 380
- ○ 381
- ○ 382
- ○ 383
- ○ 384
- ○ 385
- ○ 386
- ○ 387
- ○ 388
- ○ 389
- ○ 390
- ○ 391
- ○ 392
- ○ 393
- ○ 394

- ○ 395
- ○ 396
- ○ 397
- ○ 398
- ○ 399
- ○ 400
- ○ 401
- ○ 402
- ○ 403
- ○ 404
- ○ 405
- ○ 406
- ○ 407
- ○ 408
- ○ 409
- ○ 410
- ○ 411
- ○ 412
- ○ 413
- ○ 414
- ○ 415
- ○ 416
- ○ 417
- ○ 418
- ○ 419
- ○ 420
- ○ 421
- ○ 422
- ○ 423
- ○ 424
- ○ 425
- ○ 426
- ○ 427
- ○ 428
- ○ 429
- ○ 430
- ○ 431
- ○ 432
- ○ 433
- ○ 434

# Лавкрафт
# Глеб Анатольевич ЕЛИСЕЕВ

Он в одиночку создал целую мифологию.

И сам стал мифом.

О Говарде Филлипсе Лавкрафте, одном из величайших писателей не только США, но и всей мировой литературы XX в., напридумано столько странных сплетен, что просто диву даешься.

И откуда что берется?..

Например, утверждают, что он ненавидел людей, предпочитая им кошек, и не общался ни с кем, выходя из дому лишь на ночные прогулки. И это про человека, у которого к концу жизни одних «друзей по переписке» было более девяноста! Про человека, который мог часами беседовать с близкими товарищами, обожал принимать их у себя дома и гос гил у них целыми месяцами! (А еще этот «мизантроп и человеконенавистник» давал подробные (на десятки страниц) советы по улучшению литературных текстов, а в иных случаях и сам, совершенно бесплатно, переделывал и доводил до ума произведения начинающих авторов.)

Рассказывают (иногда — ив солидных энциклопедиях), что Лавкрафт всю жизнь был настолько болен, что никогда не покидал родной Провиденс. Не отрицая болезней писателя, можно подчеркнуть одно — опять-таки это сообщают про человека, который объездил всю восточную часть США, трижды бывал в Канаде, летал на самолете и воздушном шаре, и только извечные финансовые проблемы помешали ему съездить в Европу, Индию или Китай, как он всегда мечтал.

Да и хвори Лавкрафта, физические и психические, существовавшие на самом деле и выглядевшие очень странно, все-таки слишком преувеличиваются досужими авторами. Впрочем, он и сам любил посетовать на здоровье, поддерживая тщательно создаваемый имидж «литератора не от мира сего», хрупкого одиночки, одной ногой стоящего в могиле. Только с этим образом контрастирует реальный облик Аавкрафта, высокого и совсем не субтильного, в иные годы выглядевшего таким здоровяком, что с ним не решалось связываться хулиганье в самых жутких районах Нью-Йорка. Болезнь, которая свела его в могилу, была скоропостижной и усугубленной равнодушием к здоровью и нелюбовью к врачам. Если бы Лавкрафт хотя бы попытался лечиться, то, возможно, прожил бы еще долгие годы…

И психическое его состояние, несмотря на тяжелое

фамильное наследие и частые приступы депрессии, было вовсе не таким отчаянным, как иногда воображают. Иначе вряд ли бы человек с расстроенными нервами смог долго и упорно работать над страницами собственной прозы, да еще попутно поддерживать постоянную переписку с десятками адресатов, авторитетно рассуждая на множество самых разных тем и вполне справедливо слывя эрудитом.

А еще присутствует обязательная байка о ненависти и отвращении к женщинам — про человека, который в течение ряда лет был вполне счастливо женат и развелся не по своему желанию, а по просьбе супруги. Про человека, у которого было множество друзей-женщин, в которого влюблялись, которого почти боготворили, но который всю жизнь хранил верность только одной — своей единственной жене и возлюбленной.

Еще он сознательно заморил себя голодом, испытывая отвращение к любой еде. Опять же это сообщают про гурмана и сладкоежку, как-то с приятелем перепробовавшего все сорта мороженого в одном кафе, ценителя итальянской кухни и просто любителя хорошенько закусить. И если уж Лавкрафту и приходилось голодать, то вовсе не из «отвращения к реальности», а по вполне тривиальному поводу — из-за отсутствия денег.

И наконец, вершина всех сплетен и мифов — история о «великом посвященном», члене масонских и оккультных орденов, проповедовавшем в своих сочинениях «великия и сокровенныя тайны». (Иногда и напрямую называют организацию, членом которой якобы был Лавкрафт — «Герметический орден Луксора».) Происходит это по-разному. Например, отечественный философ Евгений Головин лишь намекнул на это: «Здесь мы входим в область магической географии и герметической астрономии, которая интересовала и интересует практически всех мастеров данного жанра»[1]. А вот «конспиролог всея Руси» А.Г. Дугин уже четко указал: «В его случае, как и в случае Майринка, Мэтчена, Литтона, Рэ и т. д., мы имеем дело не просто с писателем-фантастом, но с усердным практиком в сфере потустороннего, связанным с одним из зловещих магических орденов, родственных английской организации “Голден Доун”. Лавкрафт считается высшим авторитетом в современной американской “церкви сатаны” Энтони Лавэя. Кроме того, американские последователи Кроули из “эзотерического ордена Дагона” основывают свою “магию хаоса” не только на “телемитских” рецептах, но и на данных лавкрафтовских историй»[2].

И распространяются эти слухи про писателя, оставившего в своих рассказах немало саркастических портретов якобы обладателей тайных знаний, в принципе не понимающих, с чем

они могут столкнуться. Про скептика и ирониста, сомневавшегося в принципиальной возможности человека постичь Вселенную, «для смеха» придумавшего сложную и запутанную псевдомифологию с целой библиотекой оккультной литературы. Про того, кто видел в литераторе не способ «агитации и пропаганды», а исключительно форму «благородного развлечения» — для себя самого и для близких друзей.

И это еще ничего, а то ведь пишут без видимой тени юмора: «Нам никогда не узнать, что увидали в свое время люди, попытавшиеся заглянуть за завесу, скрывавшую тайну существования Говарда Филлипса Лавкрафта, потому что тайна существования Говарда Филлипса Лавкрафта заключается в том, что его никогда не видел ни один человек… Запрет на явление своего облика миру свято соблюдался Лавкрафтом…»[3] Надеюсь, что все-таки это «постмодернизм и шуточки». Но направление мифотворчества — очень показательное.

Миф о Лавкрафте почти ни в чем не совпадает с его реальной жизнью. И все-таки он продолжает жить и здравствовать.

Эта книга не претендует на победу над мифом. (Краткое замечание: автор — не совсем дурак и понимает, что миф победить нельзя.) С окололавкрафтианской мифологией не справились Лайон Спрэг де Камп и Сунанд Трайамбак Джоши, написавшие скрупулезные, чуть ли не по дням разбирающие жизнь писателя исследования (последний — даже в двух томах и на тысяче двухстах страницах). Что же говорить об этом тексте, созданном неамериканцем, то есть автором, заранее ограниченным в пользовании и литературой, и тем более архивными данными…

Однако в данном случае не могу не вспомнить очень точные и очень верные слова Э. Берджесса из его биографии Шекспира: «Я провозглашаю здесь право каждого из многочисленных поклонников Шекспира создать собственный портрет этого человека»[4]. Вот и эта книга, ни в коем случае не претендующая на конкуренцию с въедливыми американскими штудиями, всего лишь мой собственный взгляд на Лавкрафта. Так сказать «мой Лавкрафт».

И раньше, и по мере написания текста я с удивлением сталкивался с тем, что многие априори не любят этого писателя. Иногда непонятно почему. Иногда — по вполне явным поводам. Некоторые ненавидят сам жанр «литературы ужасов», кому-то несимпатичен «механистический материализм» Лавкрафта, его крайние взгляды на многие вопросы или даже просто то, что он — американец. Да, натыкался и на такое. При мне одна дама-искусствовед сначала недоуменно спросила: кто это, Лавкрафт, а

потом скривилась при ответе, что — американский фантаст. А еще многих (здесь уже преимущественно — в англоязычных странах) пугает и отвращает его стиль, столь несоответствующий нашему торопыжному времени.

Сложный и порой напыщенный, перенаполненный архаизмами и неологизмами, он больше напоминает стиль Э.А. По, Э. Блэквуда, раннего лорда Дансени и раннего А. Мейчена, то есть авторов либо XIX века, либо — начала XX. (Особенно — в ранних вещах.) Лавкрафтовское стремление подробно описывать неописуемое, с использованием архаичной повествовательной техники, на английском иногда создает ощущение невнятности. Усилия переводчиков, особенно на романские и славянские языки, при наличии переводческого таланта, в значительной степени облегчают восприятие лавкрафтовских текстов. (Или затрудняют, если переводчик — бездарность.)

В тексте я специально цитирую уже имеющиеся переводы Лавкрафта — чтобы и каждый читатель мог проверить приведенное, и чтобы не позориться, конкурируя с профессионалами, отлично знающими свое дело. А переводить Лавкрафта вообще-то задачка не из простых. И не могу не процитировать мнение одного из лучших его переводчиков относительно такого труда: «Утрированная архаичность языка, энциклопедичность аллюзий, усложненный синтаксис, включающий полустраничные периоды, немалой величины сквозные определения, несостыкованные фразы, а также намеренное разрушение образности, с хладнокровной жестокостью свершаемое при помощи синонимических рядов эпитетов (некоторые насчитывают до шести), навязчивой монотонности словоупотреблений и безграничного числа неопределенных местоимений — словом, все то, что некий изобретательный критик назвал “идиосинкразичностью языка”, скорее отталкивает, нежели привлекает массового читателя»[5]. Так что справившиеся с этой задачей заслуживают только самого глубокого уважения. А вот от текстов несправившихся можно легко стать заикой. (Еще бы — при таком-то исходном материале. И если кто хочет по-настоящему испугаться, рекомендую посмотреть переводы в шестом и восьмом выпусках сборника «Фата-Моргана: библиотека зарубежной фантастики». К счастью, это — уродливая редкость. Лавкрафту в общем и целом с переводчиками на русский повезло.)

Единственная отсебятина, какую я себе позволяю в цитатах, — это исправление откровенных ляпов и унификация имен. Ведь в России пока еще не сложилось мощной школы «лавкрафтоведения», и даже между переводчиками нет единства в

том, как лучше передавать даже географические названия. Например, как писать — Аркхэм, Аркхем, Архам или, может быть, Эркхам? Или как именовать жутких богов-демонов, порожденных фантазией Лавкрафта, — Ньярлатхотеп или Ниарлатотеп, Йог-Сотот или Йог-Сотхотх, Азатот или Азатхотх? А уж бессмертный спор о том, как правильно передавать зловещее имя Cthulhu, не завершен и среди американских авторов… (Впрочем, Л. Спрэг де Камп замечает: «Лавкрафт объяснил эту груду букв попыткой отразить звуки нечеловеческих голосовых органов, которые нельзя точно отобразить на письме. Он говорил, что “Ктулху” (“Cthulhu”) равным образом можно было бы представить как “Хлул-хлу” (“Khlul-hloo”, “и” как в “full”) или “тлу-лу” (“tluh-luh”)»[6]. Так что укрепившееся у нас Ктулху — еще не самый худший вариант. (Хотя мне больше нравится старое, совсем неправильное да более стильно звучащее — Цтулху. Но в тексте пришлось последовать за укоренившейся традицией.)

И поскольку при цитировании мне чаще был важен сюжет произведения, а не его стиль, то выбирал я переводы (каюсь) по собственному вкусу — те, что прочитал давно, те, по которым узнал и полюбил Лавкрафта, а вовсе не «эталонный» (якобы) перевод из трехтомника «Эксмо» 2010 г. (Хотя и им пользовался, конечно. Но назвать все переводы оттуда во всем образцовыми — рука не поднимается. Впрочем, есть там и явные удачи, и по представительству рассказов на настоящий момент собрание выглядит наилучшим.)

Итак, существует миф о Лавкрафте, который в безумии видел безумные сны и переплавлял их в художественные произведения. Сам он при этом страдал всеми мыслимыми и немыслимыми болезнями, не решался выходить днем из дому, никогда не выезжал из родного Провиденса, ненавидел людей. И если уж ему приходилось с кем-либо общаться, то делал это письменно. (Видимо, все из-за той же глубинной мизантропии.) По своим убеждениям он был мракобесом, ретроградом, расистом, любителем фашизма, женоненавистником и снобом. В то же время (видимо, глухими ночами) Лавкрафт ухитрился стать членом самых законспирированных оккультных лож Америки, в которых ему поручили ответственнейшее задание — под видом фантастических рассказов внедрять в общественное сознание истинную информацию об устройстве нашей Вселенной, управляемой всякими Ктулху и Азатотами. (Зачем это делалось — из «трудов» мифологов и конспирологов не слишком понятно. Возможно, чтобы подготовить явление этих богов-чудовищ в наш мир.) На столь тяжкой работе Лавкрафт надорвался и, окончательно сойдя с ума от раскрывшихся перед ним

«ужасающих и невообразимых» тайн, уморил себя голодом.

Что это? Карикатура?

Только отчасти. Скорее сводка диких мнений, которые продолжает и продолжает тиражировать Интернет. Да и не только он. Опять цитата из примечательного предисловия к одному из первых однотомников Лавкрафта: «Одни утверждают, что “Эйч-Пи-Эл” заморил себя голодом, другие — мизантропией, третьи всерьез полагают, что он пять раз выстрелил в себя из пистолета.

Говорят, что он провел всю свою жизнь за плотно занавешенными окнами, выходя подышать воздухом — которым, кстати, только и питался — лишь после полуночи; что он ненавидел женщин, крахмальные воротнички и Льва Толстого, избегал зеркал и лекал, часов и линеек, машин и вершин — словом, являл из себя существо вполне трансцендентальное, которое, возможно, и сейчас живее всех живых»[7]. Или еще одно премудрое и мистифицирующее мнение Е. Головина из просто самой первой книжки переводов «Хауэрда Ф. Лавкрафта» на русский язык: «Лавкрафт вслед за своим соотечественником Чарльзом Фортом назвал тайную доминанту бытия — “ло”. Всякая вещь, всякое живое существо несет в себе “ло”, но его разрушительная активность (а действие мло” всегда разрушительно) проявляется только в контакте с магическим континуумом»[8]. (Поясняю, в чем проблема, — ни о каком таинственном «ло» Лавкрафт отродясь не писал, а книги исследователя необъяснимых явлений Ч.Х. Форта не воспринимал всерьез. У последнего же это выражение действительно используется, но только в самом обычном и тривиальном виде — как восклицание: «Послушайте! Да вы только взгляните!» Миф на мифе сидит и мифом погоняет.)

Эта книга писалась, конечно же, не для фанатов и знатоков, твердо помнящих, сколько слов, принадлежащих самому Лавкрафту, вошло в роман «Таящийся у порога», дописанный после его смерти О. Дерлетом. Их она только взбесит да спровоцирует на вопли о «безграмотной пачкотне», «беззастенчивом плагиате» и «незнании предмета». Им лучше «поберечь цвета селезенки», отдохнуть и почитать на английском какой-нибудь свеженький лавкрафтоведческий альманах.

Моя книга — для тех, кто хотел бы больше узнать о Лавкрафте, но кому мало статьи в Википедии. Для обычных читателей, которые решили быстро и кратко что-то выяснить о понравившемся авторе. И о его творчестве, конечно. Ибо я безусловно разделяю умное мнение покойного (увы!) Бориса Натановича Стругацкого: «Я всегда полагал (и полагаю сейчас), что жизнь писателя — это его книги, его статьи, в крайнем случае

— его публичные выступления; все же прочее: семейные дела, приключения-путешествия, лирические эскапады — все это от лукавого и никого не должно касаться, как никого, кроме близких, не касается жизнь любого, наугад взятого частного лица…»[9] Я же лишь хотел рассказать о любимом и талантливом авторе русским читателям. Как это сделал Мишель Уэльбек в книге «Г.Ф. Лавкрафт: против человечества, против прогресса» — для читателей французских.

Рассказать просто и без особых прикрас, ничего не выдумывая и не приплетая.

А за возможные ошибки — не извиняюсь. Хотя бы потому, что не буду иметь шанс их исправить. Кто же будет в наше время переиздавать книгу о «никому не известном писателе», как сообщил мне один функционер от издательского дела…

Теперь же — за руку и вперед! За океан, в Провиденс, к человеку, который, сам того не ожидая, стал самой невероятной, самой фантастической фигурой в американской литературе XX в.

# Глава 1
# ИСТОКИ И ПРИТОКИ

Лавкрафт, всегда несколько кичившийся своим происхождением, вовсе не относился к дворянству или тем более аристократии в привычном нам, европейском понимании этого слова. Английские Лавкрафты принадлежали к мелкопоместным землевладельцам. Тем не менее род его восходит как минимум к XV в. Двоюродная бабушка писателя, Сара Оллгуд, долго и тщательно разыскивала информацию о родственниках и выяснила, что уже с 1450 г. в геральдических списках упоминаются Лавкрафты из Девоншира.

Кстати, с одной из побочных линий родственников клана связана одна очень любопытная легенда. Женой Джорджа Лавкрафта, деда писателя, была Хеллен Оллгуд, сестра Сары Оллгуд. А Оллгуды состояли в родстве с Месгрейвами из Камберленда. Это те самые Месгрейвы, история которых навела А. Конан Дойля на написание рассказа «Обряд дома Месгрейвов». Хотя реальная легенда, связанная с этим родом, отличается от той, что придумал создатель Шерлока Холмса.

Утверждали, будто бы один из предков Месгрейвов сумел украсть волшебный кубок у эльфов и жители полых холмов, не сумевшие вернуть похищенное, произнесли пророчество, согласно которому удача будет сопутствовать роду похитителя, покуда кубок не будет разбит. На самом деле этот сосуд, явно сирийского происхождения, был изготовлен в XIII в. и привезен каким-то предком Месгрейвов из крестового похода. Загадочный кубок сохранился по сей день.

Среди других предков сам Лавкрафт выделял Джона Филда, который жил в XVI в. и занимался астрономией. Он известен тем, что впервые в Британии упомянул теорию Коперника в своих трудах.

Также среди «прародителей» писателя можно отметить Томаса Лавкрафта, разорившегося в конце XVIII в. и вынужденного продать свое родовое поместье. Его шестой ребенок, Джозеф Лавкрафт, в 1827 г., вместе с женой и шестью детьми, отправился за океан. Он сначала поселился в Онтарио, но вскоре перебрался оттуда в Рочестер, где работал бондарем и плотником. Его сын, Джордж Лавкрафт, был дедом будущего фантаста по отцовской линии.

В 1839 г. Джордж женился на Хеллен Оллгуд, о которой уже упоминалось, и большую часть жизни прожил в Рочестере, как и

его отец, работая шорником. У него было пятеро детей, из которых выжило трое — Имоджин, Уинфилд Скотт и Мэри Луиза.

Отец Лавкрафта, Уинфилд Скотт, родился 26 октября 1853 г. в Рочестере, в доме своего отца. Имя он получил в честь генерала Уинфилда Скотта, тогдашнего кандидата в президенты от либералов, за год до его рождения посетившего Рочестер и, вероятно, произведшего неизгладимое впечатление на его жителей. (А может быть, Джордж Лавкрафт просто был неисправимым американским патриотом.)

Семья Уинфилда Лавкрафта какое-то время обитала в Нью-Йорке примерно с 1870 г. Однако Уинфилд оставался дома, в Рочестере, где он работал кузнецом, проживая у своего дяди Джона Фулла Лавкрафта. Лишь в 1874 г. он все-таки выбрался из Рочестера.

Уинфилд Скотт обучался в частных школах, а также в военном училище, как позднее утверждал его сын. В какой-то момент Лавкрафт осел в Нью-Йорке, который, во всяком случае, был указан в качестве его местожительства в свидетельстве о браке. Л. Спрэг де Камп дал следующий портрет отца писателя: «Этот Лавкрафт был красивым мужчиной, носившим пышные усы и любившим щегольски одеваться. Хотя он и родился в Рочестере, штат Нью-Йорк, но говорил с таким явственным британским акцентом, что знакомые вспоминали о нем как о “напыщенном англичанине”».[10]

Уинфилд был нанят в качестве коммивояжера в ювелирной фирме «Горхэм энд Компани», которая была одной из крупнейших и известнейших в это время, причем не только в Нью-Йорке, но и в США вообще.

По материнской линии Лавкрафт якобы происходил от преподобного Джорджа Филлипса, который еще в 1630 г. прибыл из Англии на борту корабля «Арабелла». Он поселился на территории будущего штата Массачусетс, став одним из первых поселенцев. Эта версия происхождения материнского рода Лавкраф-та оспаривается современными исследователями. В частности, они сомневаются в том, что именно Джордж был отцом Майкла Филлипса, жившего в г. Ньюпорте (будущий штат Род-Айленд), чьим потоком уже несомненно был писатель. (Это однозначно подтверждают все источники и сохранившиеся генеалогические записи.)

Правнук Майкла, Асаф Филлипс, в 1788 г. перебрался в Фостер, в западной части штата Род-Айленд, почти на границу с Коннектикутом. Асаф женился на Эстер Уиппл. У них было восемь детей, причем все они выжили, что по тем временам было редкостью. Шестой ребенок Асафа, Иеремия Филлипс,

родившийся в 1800 г., погиб 20 ноября 1848 г. на собственной мукомольной мельнице, когда полу его длинного пальто случайно захватил мельничный механизм. Нечастного Иеремию затянуло в агрегат, сокрушивший его кости. В том же году умерла жена Иеремии, и четверо его детей остались сиротами.

Звали их Сюзен, Джеймс, Уиппл и Эми.

Уиппл Ван Бюрен Филлипс, сын Иеремии Филлипса, был дедом Лавкрафта со стороны матери. Видимо, еще до смерти отца он какое-то время учился в Академии Ист-Гринвич, а в 1852 г. переехал к своему дяде, Джеймсу Филлипсу, в штат Иллинойс. Однако прожил Уиппл там недолго и вскоре вернулся в Фостер. Он работал там сельским учителем, а в 1856 г. женился на своей кузине Робби Плейс. Молодые поселились в усадьбе, которую выстроил отец Робби.

У них родилось пятеро детей — Лилиан Делора, Сара Сюзен, Эмилин, Эббен Эверетт, Энн Эбелин. Эмилин умерла в детстве, остальные выжили. Л. Спрэг де Камп так охарактеризовал сестер Филлипс: «Лилиан, некрасивая женщина, чей короткий крючковатый нос и очки придавали ей сходство с совой, была тихой, робкой, застенчивой, спокойной и неунывающей. Сюзи, несмотря на выступающий нос и длинный подбородок, считалась красавицей семьи. У нее были некоторые артистические наклонности, но она была глуповата и непрактична. Энни, маленькая, действительно красивая женщина, обладала большей живостью и здравым смыслом, нежели любая из двух ее сестер. Все три девушки получили хорошее образование в пансионе благородных девиц. Лилиан выказывала живой интерес к литературе и науке. Сюзи умела играть на пианино и петь, и обе были хорошими художницами»[11]. Вторая дочь, Сара Сюзен, и стала впоследствии матерью Говарда Лавкрафта. В семье ее обычно звали просто Сюзи или Сюзен.

В 1855 г. Уиппл Филлипс приобрел в Фостере магазин, управлял им некоторое время, а затем удачно продал. Так он положил начало своей карьере успешного предпринимателя. Позже он переселился южнее Фостера, в городок Коффинс-Корнер, где построил зал собраний, несколько коттеджей, мельничный завод и скупил всю остальную землю, став фактическим хозяином городка. После чего он с чистой совестью переименовал город в Грин, в честь Натаниэля Грина, героя американской Войны за независимость.

С 1870 по 1872 г. Уиппл Филлипс даже был депутатом законодательного собрания штата. Но вскоре стало ясно, что политик из него получился никудышный, а тут еще начались какие-то финансовые и коммерческие проблемы. В итоге Уиппл

перебрался в Провиденс в 1874 г. Поселился он на западном берегу реки Провиденс, в западной части города. Здесь же находилась и его предпринимательская контора. С 1878 г. он уже значился в городском справочнике как владелец «бахромной машины» — агрегата, производившего бахрому для портьер и покрывал. Дела Уиппла быстро пошли в гору, он не был стеснен в средствах, и это позволило ему построить дом на Энджел-стрит, на долгое время ставший семейной резиденцией Лавкрафтов.

Л. Спрэг де Камп так описал деда писателя: «Уиппл Филлипс был энергичным, деятельным, предприимчивым и общительным человеком, его деловая карьера была долгой и переменчивой, но в целом удачной… Он служил в нескольких государственных конторах, вступил во все организации, какие только были, стал видным масоном. Уиппл Филлипс был также и весьма культурным человеком. Он дважды посетил Италию и стал ценителем итальянского искусства. В последние годы своей жизни это был крупный крепкий мужчина с большими отвисшими седыми усами»[12].

Одной из характерных черт семьи Филлипс была старательно культивируемая трезвость. Говард Лавкрафт позднее вспоминал: «Что до моей семьи, в ней вино было под запретом целых три поколения. Лишь около четверти консервативных домов этого района как-то употребляли его»[13].

Венцом предпринимательской деятельности Уиппла Филлипса стала организация «Земельной и ирригационной компании Оуай-хи» в штате Айдахо. Целью работы компании было сооружение плотины на реке Бруно, притоке Снейк-Ривер. Плотину начали строить в 1887 г. и закончили в 1890 г. Возле паромной переправы через Снейк-Ривер в 1887 г. Уиппл основал городок, назвав его Гранд-Вью. (В этом городке по сей день живут люди, хотя и в небольшом количестве — приблизительно четыреста семьдесят человек.)

К несчастью, в марте 1890 г. плотина на Бруно была полностью смыта паводком, что привело к колоссальным убыткам в 70 тысяч долларов. Стали сооружать новую плотину и завершили ее в 1893 г. Но «Земельная и ирригационная компания» от первой катастрофы так и не оправилась. Дела шли все хуже и хуже. И в итоге 12 марта 1901 г. компания была продана. Уиппл Филлипс вошел в число новых ее владельцев, но это лишь отсрочило крах.

Окончательную катастрофу вызвал новый паводок, размывший плотину, и после этого, как утверждал позднее Г.Ф. Лавкрафт, финансовое благосостояние семьи Филлипс окончательно рухнуло. Это же событие, видимо, спровоцировало

и скоропостижную смерть деда писателя. Уиппл Филлипс умер 28 марта 1904 г. Как утверждал его внук — от апоплексии. После смерти Уиппла трое его компаньонов выкупили его долю в компании.

Но вернемся к Саре Сюзен Филлипс, родившейся 17 октября 1857 г. в родовой усадьбе Плейсов, в городке Фостере. Мать будущего писателя посещала женскую семинарию Уитона, возможно, училась где-то еще. Ее описывали как очень миловидную, с необычайно белого цвета кожей, якобы ставшей таковой от регулярных приемов мышьяка. Но, скорее всего, это просто сплетни.

По свидетельству людей, знавших Сару Сюзен, Говард Филлипс был на нее очень и очень похож. Впрочем, это ясно и для любого непредубежденного свидетеля, хоть мельком взглянувшего на их фотографии.

О том, как Уинфилд Лавкрафт познакомился с Сарой Сюзен Филлипс почти ничего не известно. Ясен только результат — Сюзи, которой уже исполнилось тридцать один год, вышла за него замуж. Причем, из всех дочерей Уиппла Филлипса она обзавелась мужем раньше остальных.

Говард Лавкрафт любил подчеркивать, что является чистокровным американцем английского происхождения, истинным wasp. Это не совсем точно — в его роду есть и уэльские предки (со стороны отца, хоть и очень отдаленные), и ирландцы (со стороны матери).

Вместе с тем род Сары Сюзен действительно мог считаться «знатным» с точки зрения жителей Новой Англии, наиболее уважавших тех соседей, чьи семьи проживали на ее территории как можно дольше. А Филлипсы состояли в родстве с большим количеством очень известных и очень старых семейств Массачусетса.

Почти вся жизнь Лавкрафта была тесно связана с его родным городом Провиденсом, где жили и умерли его родители.

Провиденс был основан на берегу реки Сиконк в апреле 1636 г. Роджером Уильямсом, изгнанным за «еретические проповеди» из Массачусетса. Пострадавший за религиозные убеждения, Уильямс отличался редкостной веротерпимостью, призывая селиться в его городке «папистов, язычников, турок и евреев». Первые дома будущего Провиденса возникли на восточном берегу Сиконка, но вскоре поселенцы стали переезжать и на западное побережье. Позднее город стал столицей Род-Айленда, одного из первых штатов США. Жители его были всегда умеренно консервативно настроены и склонны к неукоснительному соблюдению традиций. Этот традиционализм

и эта консервативность, так роднившие его с земляками, проявлялись у Лавкрафта вплоть до последних лет жизни. И еще писатель всегда мог легко перечислить на память самые важные достопримечательности родного города.

Он родился в 9 часов утра 20 августа 1890 г. в Провиденсе. Роды произошли в доме номер 194 по Энджел-стрит.

Почему его назвали Говардом? Сам Лавкрафт утверждал, что это имя стало модным именно в 90-х гг., и, вероятно, в качестве дани моде его так и назвали. Впрочем, в иных случаях писатель приводил и другие объяснения. Например, что Лавкрафты были в родстве с судьей Дэниелом Говардом из Фостера. Или что Кларк Говард Джонсон был лучшим другом Уинфилда Лавкрафта и его душеприказчиком. Последняя версия наиболее вероятна, но так это или нет, точно выяснить уже невозможно.

В любом случае ребенку Уинфилда Скотта и Сары Сюзен было дано имя, которое стало культовым и знаковым для сотен тысяч его почитателей, — Говард Филлипс Лавкрафт.

Или ГФЛ, как и принято его сокращать всеми фанатами по сей день.

# Глава 2
# ДЕТСТВО В ЗОЛОТОМ ГОРОДЕ

Детские годы всегда оставались самой счастливой порой в жизни Лавкрафта. Позднее он с ожесточением писал: «Взрослость — это ад». И не случайно в его рассказах места, где прошло детство его героев, представали в виде блаженной, воистину обетованной страны: «Ибо знай, что твой золотой мраморный город чудес — это лишь сумма всего того, что ты видел и любил в юности… Новая Англия породила тебя и влила тебе в душу всю эту красоту, которой несть конца. Эта красота, отлитая, закаленная и отшлифованная годами воспоминаний и снов, и есть твой чудесный град на неуловимом закате; и чтобы найти этот мраморный парапет с дивными вазами и резным перилами, и чтобы спуститься наконец по бесконечным ступеням в город широких площадей и разноцветных фонтанов, тебе надо лишь вернуться к мыслям и видениям своего милого детства»[14].

В силу особенностей работы отца Лавкрафта семье будущего писателя приходилось много переезжать. Поэтому первые воспоминания Говарда связаны вовсе не с Провиденсом, а с городом Дадли, штат Массачусетс. Писатель утверждал, что начал осознавать окружающий мир и запоминать увиденное еще в 1892 г., до того, как ему исполнилось два года. Среди этих воспоминаний, записанных им позже, он особенно выделял сам образ дома, где жил с родителями, дощатые дорожки на улицах Дадли и мальчика постарше, давшего ему, почти младенцу, нажать на курок маленького ружья. (Мать Лавкрафта тем временем держала его на руках.)

Семья Лавкрафт достаточно много путешествовала и в дальнейшем. По воле работодателей Уинфилда Лавкрафта он, его жена и маленький сын были вынуждены посещать самые разные города Коннектикута, Массачусетса и Род-Айленда. Например, Луиза Имоджен Гуини из Оберндейла (штат Массачусетс) хорошо запомнила маленького Лавкрафта, поскольку его семья снимала в этом городке жилье. Сам Говард также отлично запомнил и Оберндейл, и мисс Гуини, у которой квартировали Лавкрафты. Особое впечатление на него произвела целая свора сенбернаров, живших в ее доме.

Среди воспоминаний этого времени Лавкрафт выделял картину железнодорожного моста над дорогой Бостон — Олбани. Он писал, что прекрасно помнит себя двухлетним ребенком, глазеющим на это сооружение и испытывающим чувство какого-

то чуда, которое не может ни объяснить, ни постичь.

Лавкрафт был настоящим вундеркиндом с самого раннего возраста. В два года он уже познакомился с алфавитом, листал книжки с картинками и легко запоминал стихи, например «Сказки матушки Гусыни». Это собрание классических английских побасенок он знал наизусть и легко повторял из него любые отрывки на выбор. Своей декламацией он приводил в невероятный восторг мисс Гуини в тот период, когда Лавкрафты у нее квартировали.

Пока Говард рос, его родители продолжали переезжать. Они жили в районе Бостона, когда в 1893 г. на семью обрушилось тяжелое несчастье — Уинфилд Скотт Лавкрафт заболел. У него случилось психическое расстройство, хотя это корректное выражение ни в коей мере не отражает ужаса произошедшего. Отец Лавкрафта в прямом и самом неприглядном смысле слова сошел с ума.

Произошло это в ходе коммерческой поездки в Чикаго 21 апреля 1893 г. Уинфилд впал в буйство в гостинице, закричал, что на него напала горничная, и стал вопить, что какие-то люди наверху насилуют его жену. Лавкрафта с трудом смогли скрутить и успокоить большой дозой бромидов. Его отправили в больницу Батлера в Провиденсе, где он и провел оставшиеся до смерти годы. В качестве первичного диагноза врачи определили у него прогрессивный паралич, но впоследствии болезнь характеризовали как прогрессивный парез. Утверждают, что болезнь стала последствием недолеченного сифилиса. Однако эта версия выглядит недоказуемой. Одни специалисты по Г.Ф. Лавкрафту, вроде того же С.Т. Джоши, согласны с таким происхождением болезни его отца, другие, как, например, Л. Спрэг де Камп, автор другой обстоятельнейшей биографии писателя, в «сифилитическом следе» сомневаются. Сам Лавкрафт утверждал, что у его отца возник «полный паралич, вызванный перенапряжением мозга учебой и бизнесом»[15].

Как бы то ни было, умопомешательство Уинфилда Скотта было достаточно буйным, сопровождалось приступами тяжелого бреда и параноидальными фантазиями. Он постоянно заявлял, что его хотят ограбить и убить, а жену — изнасиловать. Уинфилда лечили успокоительными (преимущественно — морфинами), что вызвало периодические судороги. В 1895 г. Лавкрафту-старшему стало легче, припадки прекратились, однако он все больше и больше впадал в слабоумие. Уинфилд с трудом воспринимал окружающее и плохо понимал самые простые слова, когда к нему обращались. Летом 1898 г. его физическое состояние вдруг резко ухудшилось, поднялась температура, 18

июля начались резкие судороги, и на следующий день он скончался.

Уинфилд Скотт Лавкрафт был похоронен 21 июля 1898 г. на кладбище Суон-Пойнт в Провиденсе. Скорее всего, Говард присутствовал на похоронах отца.

Когда в 1919 г. Сару Сюзен Лавкрафт поместили в больницу, то лечащий врач отметил, что расстройство ее психики было явственно заметно в течение последних пятнадцати лет жизни. Подозревают, что отец Лавкрафта мог заразить свою жену сифилисом, но ни дальнейшая жизнь самой Сары Сюзен, ни судьба ее сына, проходившего целый ряд медицинских обследований, в том числе и при попытке поступить на военную службу, этого предположения ни подтверждают.

Лавкрафт помнил своего отца с двух с половиной лет и относился к нему всегда очень тепло. В своих воспоминаниях он отмечал, что у него была привычка залезать к Уинфилду на колени и восклицать: «Папа, ты выглядишь прямо как юноша!» Отца это страшно веселило.

Одним из немаловажных моментов, в котором проявилось влияние отца на будущего писателя, стала неприкрытая англофилия. Лавкрафт относился с огромной симпатией к Великобритании, считал, что революция и образование США были огромным бедствием для англосаксонского мира. Он писал в своей автобиографин: «Мои тетушки помнят, что уже в трехлетием возрасте я хотел красную униформу британского офицера и маршировал вокруг дома в неописуемом “мундире” ярко-малинового цвета, части ставшего мне маленьким костюма, и в живописном подобии килта, в моем воображении представлявшего двенадцатый Королевский шотландский полк… Все мои глубокие душевные привязанности относятся к нации и империи, а не к американской ветви — и, пожалуй, эта приверженность Старой Англии еще и усилится, поскольку Америка все более и более механизируется, стандартизируется и вульгаризируется, все более и более удаляясь от изначального англосаксонского направления, которое я представляю»[16].

Понял ли маленький Лавкрафт, после того как его отец очутился в сумасшедшем доме, какое несчастье случилось в семье? Скорее всего, он осознал это в тот момент, когда вместе с матерью вернулся в Провиденс, в дом своего деда.

С тех пор Говард рос под контролем со стороны матери и двух ее сестер (они оставались незамужними и жили в их родовом доме по Энджел-стрит). И лишь частично отца мальчику заменил его дедушка, Уиппл Филлипс.

Дед рассказывал маленькому Говарду страшные истории

собственного сочинения, так как был большим фантазером и выдумщиком. Л. Спрэг де Камп писал об Уиппле Филлипсе: «Его любимцами были готические писатели конца восемнадцатого — начала девятнадцатого века: Анна Радклифф, Мэтью Грегори Льюис и Чарльз Мэтьюрин. Видя, что внук выказывает сходные интересы, Уиппл Филлипс развлекал мальчика, выдумывая для него истории о привидениях и страшные сказки. Он рассказывал о черных лесах, огромных пещерах, крылатых кошмарах… старых ведьмах с ужасными котлами и низких завывающих стонах»[17]. При этом Филлипс считал, что его внук должен расти настоящим храбрецом и ничего не бояться. Например, дед навсегда избавил пятилетнего Говарда от страха темноты, предложив пройти через анфиладу темных комнат в доме по Энджел-стрит.

Дом Филлипсов, стоявший на городской улице, в то же время выглядел настоящей усадьбой. К нему примыкал обширный участок возле поля, у которого росли громадные вязы. Уиппл Филлипс сажал на участке кукурузу и картофель и даже держал коров.

Именно после переезда в дом деда Лавкрафт, как он сам позже утверждал, попал под очарование старинных зданий и с огромной симпатией и интересом начал относиться к колониальной архитектуре.

Ранним годам жизни в Провиденсе писатель впоследствии был обязан трем привязанностям, определившим развитие его характера, — любви к странному и фантастическому; любви к отвлеченной научной логике; любви к древнему и неизменному. Первая из этих привязанностей сформировала главное направление его творчества и определила его судьбу. Тогда же, в возрасте примерно трех-четырех лет, Лавкрафт столкнулся с идеей неотвратимости времени, неуклонности его хода, которая надолго поразила будущего писателя и отразилась во многих его книгах.

В четыре года Лавкрафт научился читать. Первой его книгой, видимо, были «Сказки братьев Гримм». Читал он активно и бессистемно.

В возрасте пяти лет Лавкрафт осилил «Тысячу и одну ночь» (скорее всего, в переводе Ледворда Уильяма Лейна, бывшего самым популярным в то время). Воздействие этой книги на маленького Говарда оказалось неописуемым. Он был просто очарован невероятными выдумками арабских сказочников. Лавкрафт заявил, что отныне будет мусульманином, и «заставил мать устроить в моей комнате восточный уголок из портьер и ладанных курильниц»[18]. Тогда же он придумал себе имя Абдул Альхазред, имя, которое позднее прославится как принадлежащее

автору «Некрономикона» — таинственной и ужасной книги, на которую нередко ссылаются герои лавкрафтовских рассказов.

Лавкрафт утверждал, будто это имя ему подсказал семейный адвокат Альберт Бейкер. Пусть с точки зрения арабской грамматики оно выглядело и не очень правильно, но в итоге оказалось более звучным, чем возможные более правильные варианты. В результате в такой неправильной форме имя и вошло в историю мировой литературы.

На симпатию Лавкрафта к «литературе ужасов» оказала воздействие и еще одна книга. Это была «История о старом мореходе» С. Кольриджа с иллюстрациями Г. Доре. В возрасте шести лет Лавкрафт как-то увидел огромную книгу, размером с атлас, стоявшую на каминной полке. На ней были вытиснены золоченые буквы — «С иллюстрациями Гюстава Доре». Лавкрафт до этого уже встречал картинки этого художника в домашних изданиях Данте и Мильтона, поэтому ожидал самого сильного впечатления. И не был обманут. Увидев иллюстрации к «Истории о старом мореходе» и прочитав текст, Лавкрафт пришел в полнейшее восхищение, а поэма на долгие годы осталась среди его излюбленных поэтических произведений. Одно из самых ранних стихотворений писателя создано под несомненным влиянием этого гениального сочинения Кольриджа.

26 января 1896 г. случилось очередное несчастие в семье Лавкрафтов: скончалась бабушка Говарда по матери — Роби Филлипс. Маленький Говард оказался этим событием заметно напуган. Более того, траурные события повлияли на фантазию мальчика, и он вообразил неких странных существ — «ночных призраков», ставших прототипом всех чудовищ, обитающих во тьме и нападающих на одиноких путников во взрослых рассказах и повестях Лавкрафта.

Малыш Говард постоянно ждал нападения монстров и упорно молился, чтобы Господь отогнал их прочь. Он воображал «призраков» в виде тощих гибких тварей с шипастыми хвостами и перепончатыми крыльями, но при этом — совсем без лиц. Их прямые родственники будут преследовать любимого лавкрафтовского героя Рэндольфа Картера на страницах романа «Сомнамбулический поиск неведомого Кадата».

Однако жизнь продолжалась, неприятные переживания вскоре забылись, а Лавкрафта стали активно возить в гости к родственникам. Он, например, хорошо запомнил пребывание на ферме двоюродного деда Уитона Филлипса. В поездке его сопровождали мать и, возможно, обе тетки. В очередной раз будущий писатель был очарован и старинным домом, и той общей атмосферой старины, что казалась тесно связанной с

XVIII в., который Говард, видимо, тогда и начал считать своей духовной прародиной.

В эти годы Лавкрафт начал усердно читать издания этого столетия, которые в доме были спрятаны в комнатке без окон на третьем этаже. Он вспоминал: «И что же я делал? Что же, скажите на милость, как не ходил со свечами и керосиновой лампой в этот загадочный и темный, как ночь, надземный склеп — покидая солнечные комнаты девятнадцатого века внизу и прокладывая через десятилетия путь в конец семнадцатого, восемнадцатый и начало девятнадцатого посредством бесчисленных рассыпающихся, с длинными f, томов всех размеров и типов…»[19] Лавкрафт перечитал почти весь сохранившийся в его семье запас книг этого времени.

Позднее он писал: «Думаю, что я, вероятно, единственный из ныне живущих, для кого старинный язык восемнадцатого столетия является действительно родным для прозы и поэзии… естественно принятой нормой и основным языком реальности, к которой я инстинктивно возвращаюсь вопреки всем объективно усвоенным уловкам… Я действительно чувствовал бы себя более уютно в мундире с серебряными пуговицами, бархатных коротких штанах в обтяжку, треуголке, башмаках с пряжками, парике “рамийи”, шейном платке “штенкерк” и во всем остальном, что входит в это одеяние, от шпаги до табакерки, нежели в простом современном наряде, который лишь здравый смысл заставляет меня носить в эту прозаическую эпоху. У меня всегда было подсознательное чувство, что все после восемнадцатого века нереально или иллюзорно — вроде абсурдного кошмара или карикатуры»[20].

Пристрастие к XVIII в. у Лавкрафта сочеталось с увлечением Античностью. Еще в четыре года он был поражен гигантским виадуком с громадными арками в Кантоне (городке между Провиденсом и Бостоном). Мать сообщила Лавкрафту, что римляне тысячи лет назад строили такие же акведуки, и это вызвало у него невероятное восхищение мощью Древнего Рима. В возрасте пяти или шести лет он прочитал «Книгу чудес» Н. Готторна, а затем и другие произведения про Древнюю Грецию и Рим, в том числе и те, что входили в детскую хрестоматию.

Его дед также подогревал пробуждающийся интерес к Античности. Он бывал в Европе, в том числе и в Риме, и привез из Италии много редкостей, которые внук очень любил рассматривать. Лавкрафт хорошо запомнил, что Уиппл Филлипс всегда носил на манжетах пару редких запонок вместо пуговиц. На одной из этих запонок был изображен Колизей, на другой — Форум.

В первых детских литературных опытах Лавкрафт начал воспевать богов и героев Античности. К семи годам он прочел всю «Одиссею» в переводе Поупа и попытался написать подражание ей. На свет появилась более чем восьмисотстрочный текст, сделанный, правда, не в стиле Поупа, а, скорее, Кольриджа, столь любимого маленьким Лавкрафтом. Писатель позднее утверждал, что стихотворение было написано в 1897 г. Чуть позже Говард создал похожие переложения «Илиады» и «Энеиды», а также пересказы греческой и египетской мифологии.

Лавкрафт позднее вспоминал: «В возрасте примерно семи или восьми лет я был истинным язычником, столь опьяненным красотой Греции, что приобрел почти искреннюю веру в старых богов и природных духов. Я в буквальном смысле воздвиг алтари Пану, Аполлону и Афине и высматривал дриад и сатиров в сумеречных лесах и полях. Раз я твердо поверил, что узрел неких лесных созданий, танцевавших под осенним дубом, — что-то вроде “религиозного опыта”, в некотором смысле такого же истинного, что и субъективный экстаз христианина»[21].

Судя по всему, в эти же годы Лавкрафт начал скептически относиться к христианству. Он утверждал, что, едва начав ходить в воскресную школу при Первой баптистской церкви, сразу же вступил в конфликт с преподавателями. Он так вспоминал о своем детском антихристианстве: «Нелепость мифов, в которые меня, призывали поверить, и мрачная унылость всей веры в сравнении с восточным великолепием магометанства определенно сделали меня скептиком и послужили причиной того, что я стал задавать такие опасные вопросы, что мне позволили прекратить посещения. Ни один ответ по-матерински добросердечной наставницы на все те сомнения, которые я честно и доходчиво выражал, не показался мне убедительным, и я быстро стал меченой “особой” из-за своего дотошного иконоборчества»[22]. Но, скорее всего, Лавкрафт преувеличил степень своего детского антиклерикализма. В другом письме он сам утверждает, что конфликт разразился, когда ему было уже двенадцать лет, и последняя версия выглядит правдоподобнее.

Впрочем, проблемы на уроках в воскресной школе могло вызвать и его раннее увлечение Античностью. Так, маленький Говард, узнав о гонениях на христиан, стал сочувствовать вовсе не гонимым, а римским властям. Тогда же он придумал себе вымышленное имя «Луций Валерий Мессала» и воображал, как пытает христианских мучеников на арене цирка.

С 1896 г. Говард увлекся театром. Первой увиденной им сценической постановкой стала пьеса Денемена Томпсона «Восход солнца в райском переулке». Вскоре Лавкрафт

познакомился и с первой в его жизни драмой Шекспира, которой оказался «Цимбелин». В итоге малыш Говард устроил собственный маленький кукольный театр, где целыми неделями разыгрывал сцены из шекспировской пьесы.

Увлечение драматическим искусством сохранялось у Лавкрафта надолго, не меньше чем на пятнадцать — двадцать лет. С не меньшим энтузиазмом он позже воспринял и кинематограф.

В то же время в возрасте восьми лет Лавкрафт столкнулся с тем, что, пожалуй, в наибольшей степени повлияло на его становление как писателя. Он прочитал Эдгара Аллана По. Лавкрафт с иронией и одновременно каким-то трогательным сентиментальным чувством писал об этом позже: «Это была моя гибель, ибо в возрасте восьми лет голубой небосвод аргонавтов и Сицилии для меня затмился миазматическими испарениями могил!»[23]

На долгие годы он остался заворожен творчеством По. Свидетельствуют об этом и самые ранние его рассказы. Даже в детских пробах пера фантаста проявляется это воздействие, впрочем, сочетающееся с влиянием популярной и массовой американской беллетристики конца XIX в. (Подобную литературу и позднее Лавкрафт читал много и бессистемно.) Однако удивительно то, что с книгами других заметных мастеров «литературы ужаса», помимо По, он ознакомился существенно позже. Так, например, о произведениях Амброза Бирса он узнал только в 1919 г., а еще позднее столкнулся с творчеством Роберта Чэмберса.

И все же влияние По на ранние тексты будущего фантаста оказалось определяющим. Первый из рассказов Лавкрафта, который он назвал «Благородный соглядатай», был написан в 1897 г. Сюжет рассказа уже почти «лавкрафтианский». В тексте описывается, как маленький мальчик подслушал в пещере, как некие подземные существа на тайном собрании обсуждали свои таинственные дела. «Дом с призраками» соответствует своему названию и является рассказом о сверхъестественном.

Другие произведения того же времени («Маленькая стеклянная бутылка», «Тайная пещера, или Приключение Джона Ли», «Тайна кладбища, или Месть мертвеца», «Таинственный корабль») лишены всякой примеси мистики или сверхъестественного и были написаны под влиянием обычной приключенческой литературы, которую читал маленький Лавкрафт. Ни один из ранних рассказов будущего фантаста, за исключением «Таинственного корабля», где четко обозначен 1902 г., даты не имеет. Написаны же они, скорее всего, в

промежутке между 1898 и 1902 гг.

«Маленькая стеклянная бутылка», названная ее автором «попыткой написать юмористическое произведение», рассказывает о корабле, которым командует капитан Уильям Джонс. Матросы с этого корабля натыкаются в море на бутылку с запиской внутри. Автор записки, некий Джон Джонс, обещает, что в месте, которое помечено на карте, зарыто сокровище. (В рукописи Лавкрафта в качестве иллюстрации к этому моменту повествования прилагалась грубая карта Индийского океана.) Сама записка датирована 1 января 1864 г. Капитан Джонс отправляется искать клад и в указанном месте находит новое послание от Джона Джонса, где утверждается, что он просто пошутил. Джонс замечает, что пусть его выходка послужит уроком наивным искателям кладов. Тем не менее издержки капитана оплачиваются зарытой рядом с запиской железной коробкой, где находится двадцать пять долларов. Капитан Джонс в заключение рассказа произносит следующую фразу: «Я бы этому гаду башку снес!»

В рассказе «Тайная пещера, или Приключение Джона Ли» повествуется, как некая миссис Ли приказывает своему сыну Джону, десяти лет, и своей дочери Элис, двух лет, сидеть дома и ждать родителей, которые уходят на целый день. Дети спускаются в подвал, не послушавшись матери. Там Элис прислоняется к стене, за которой неожиданно обнаруживается потайной ход. Маленькие искатели приключений находят внутри несколько коробок и лодку с веслами, но затем Джон убирает в сторону камень, и в подвал врывается вода. Элис тонет, Джон вытаскивает из воды ее тело и какую-то коробочку. С трудом выбравшись наружу, он вскрывает коробку, где лежит золотой самородок. Эту белиберду Лавкрафт сопроводил наивным комментарием о том, что самородок стоил десять тысяч долларов, и этого было достаточно для того, чтобы оплатить что угодно, кроме смерти сестры.

О «Тайне кладбища», которая имела подзаголовок «детективная история», можно рассказывать долго. Этот длинный рассказ Лавкрафт написал, скорее всего, в начале 1899 г., и он был создан под явным влиянием так называемых «десятицентовых романов», которые выходили в США с 60-х гг. XIX в. Среди них можно обнаружить вестерны, детективы, шпионские истории. Существовала даже нехитрая формула производства подобных текстов: головокружительно развивающееся действие; совершенно неправдоподобное развитие сюжета; главы, обрывающиеся на «самом интересном месте»; картонные и ходульные персонажи; примитивная структура.

Лавкрафт впоследствии, конечно же, отказался от любого подражания подобным поделками, но все-таки утверждал, будто получил такую мощную прививку от подобных романов и их потомков — «пальп-журналов», что его собственный стиль оказался этим ужасно испорчен. В этом утверждении есть доля правды, хотя писатель и проявляет склонность к излишней самокритичности.

Действие в рассказе «Тайна кладбища», состоящем из двенадцати глав, развивается стремительно. В самом начале говорится о том, что в деревушке Мейнвилл умер некий Джозеф Бернс. Согласно завещанию Бернса, приходской священник Добсон должен бросить на его могиле шар в точку, помеченную буквой «а». Священник делает так и исчезает. После этого незнакомец, представившийся как Белл, появляется в доме дочери Добсона и обещает вернуть ее отца за десять тысяч долларов. Дочь звонит в полицию и кричит: «Пришлите Кинга Джонса».

Быстро приехавший детектив Кинг Джонс обнаруживает, что Белл сбежал в окно, и следует за преступником до железной дороги, где беглец заскакивает в поезд. Джонс несется в контору наемных экипажей, чтобы нанять кучера с коляской, который везет его в город Кент, куда отправился поезд. Белл тем временем прибывает в Кент, встречается там с бандой головорезов и собирается отплыть с ними на корабле. В самый последний момент появляется Кинг Джонс и арестовывает Белла «именем королевы». (Так становится окончательно ясно, что все события разворачивались не Штатах, а в Англии.) На суде Белл рассказывает, что Добсон провалился в потайной люк, ведущий в некое «ярко освещенное и роскошно убранное» помещение. Однако Добсону удалось удрать из своего узилища, сделав восковый отпечаток с ключа, и неожиданно появиться на суде. Белла приговаривают к пожизненному заключению, а мисс Добсон, естественно, выходит замуж за Кинга Джонса.

При желании в этом тексте можно найти намеки на сверхъестественное (исчезновение Добсона), но в реальности Лавкрафт, следуя приемам авторов ранних готических историй, разоблачает мистические события, давая им вполне рациональное объяснение. В рассказе он пытается одновременно продолжать несколько линий повествования, однако пересечение их организовано достаточно грубо, при помощи фраз «теперь вернемся на станцию» или «теперь вернемся в дом Добсона».

Впрочем, учитывая возраст автора произведения, перед нами несомненно удачный литературный опыт.

«Таинственный корабль» — последняя из сохранившихся

детских прозаических работ Лавкрафта. Рассказ сух и лаконичен, скорее напоминает набросок, нежели законченное произведение. Однако сам автор считал его вполне завершенным текстом, и даже сохранилась распечатка «Таинственного корабля» на двенадцати страницах. Между тем понять то, что происходит в рассказе, достаточно трудно. Там описан странный корабль, которые плавает по всем морям мира. Его экипаж похищает трех разных людей и отвозит их на Северный полюс, где якобы существует громадный континент, который называется «Ничейная Земля». (Перед нами редкий случай, когда Лавкрафт нарочито пренебрегает известными ему научными данными.) В конце концов, похищенные возвращаются домой. Существует и более поздняя, переработанная версия «Таинственного корабля», но и она выглядит не менее нелепо.

В1898 г. Лавкрафт начал активно интересоваться естественными науками, прежде всего — химией, что явно поощряли его мать и тетушки. Ему даже позволили устроить собственную лабораторию в подвале. А в 1899 г., в марте, Лавкрафт создал первый номер самодеятельного научно-популярного издания «Сайентифик газетт» («Научной газеты»), которое начиналось как ежедневник, но вскоре стало выходить только еженедельно.

Среди воспоминаний, отлично характеризующих маленького Лавкрафта, есть одно очень показательное: одна из соседок обнаружила его во дворе, где он развел огромный костер. Когда Говарда принялись ругать, он оскорбленно заявил, что не собирался устраивать пожар, а хотел в научных целях организовать строго ограниченный костер, размером один фут на один фут. Здесь уже заметна страстная любовь Лавкрафта к точности, проявлявшаяся в течение всей его жизни.

Другими важными открытиями Лавкрафта в детском возрасте стали анатомия, физиология и медицинские факты, связанные с сексом. Он внимательно изучил соответствующие разделы семейной библиотеки и приобрел удивительное равнодушие к этому вопросу. Как позднее утверждал он сам, его даже в теории поразила и разочаровала чисто физиологическая сторона любовных и сексуальных отношений. Лавкрафт достаточно четко вспоминал о своих ощущениях этого времени: «Эта тема практически перестала меня интересовать. Дело было низведено до прозаичного механического процесса — процесса, к которому я относился скорее с презрением или, по меньшей мере, считал отталкивающим из-за его чисто животной природы и чуждости таким вещам, как интеллект и красота, — и лишено всякой драмы»[24]. У него не было никаких детских романтических

увлечений, а секс долгое время казался странной, непонятной и довольно бессмысленной вещью.

В 1898 г. Говард поступил в четвертый класс начальной школы на Слейтер-авеню в Провиденсе, но вскоре был вынужден прервать занятия, видимо, из-за нервного срыва. И в школу он вернулся не ранее 1902 г.

Хотя Лавкрафт называл случившееся «почти срывом», судя по всему, это было настоящее нервное заболевание. Будущий писатель вспоминал, что «мои сверхчувствительные нервы влияли на деятельность моего организма до такой степени, что вызывали множество различных заболеваний. Так, у меня была сильная аритмия, еще более ухудшавшаяся от физического напряжения, и такая острая болезнь почек, что местный врач хотел было даже сделать операцию по удалению камня из мочевого пузыря, не поставь бостонский специалист более точный диагноз, возведя причину заболевания к нервной системе. Затем, у меня была жуткая болезнь пищеварительной системы — тоже, вероятно, вызванная нарушением деятельности нервов — и, сверх того, страшные головные боли, из-за которых я три-четыре дня в неделю не вставал с постели»[25].

Лавкрафт утверждал, что он был очень беспокойным, нервозным и неконтролируемым ребенком и во младенчестве плакал часто и много. Его также мучил лицевой тик, проявлявшийся примерно до десятилетнего возраста.

Что же касается нервного срыва 1898 г., то, возможно, его спровоцировала смерть отца будущего писателя, произошедшая 19 июля того года.

Лавкрафт, несомненно, рос маленьким баловнем, которого сильно опекала мать. Сам он писал, что его коллекция игрушек и книг была неограниченна. Лавкрафт получал буквально все, что хотел. Как уже упоминалось, когда он пожелал изучать химию, мать тут же заказала ему оборудование для химической лаборатории.

В ранние годы маленький Говард, как утверждали все, видевшие его в то время, походил на хорошенькую маленькую девочку. До шести лет он носил длинные густые волосы, про которые говорили, что это настоящая золотая грива. Именно с такой прической он изображен на известной детской фотографии с родителями, где Говард одет в платьице.

Однако этот снимок — единственный в своем роде. Уже на фото, где Лавкрафт изображен в возрасте восьми лет, он выглядит обычным мальчишкой и облачен в обычную подростковую одежду. И в том, что Сюзен наряжала маленького Лавкрафта в платье, нет ничего необычного для тех времен, когда

никто и не помышлял об особой моде для младенцев. Тем более не стоит воспринимать эту фотографию как свидетельство неких ранних половых аберраций.

Всю жизнь Лавкрафт сохранял явное предубеждение по отношению к гомосексуализму, не проявляя в поведении никаких женоподобных манер или особенностей. К тому же Сара Сюзен могла просто-напросто мечтать о дочке и в чаду этих мечтаний наряжать сына в девичью одежку.

На самого Говарда эти эскапады родительницы никак не повлияли. Он вырос совершенно нормальным мальчишкой с совершенно нормальными мальчишескими интересами. И сам настоял, чтобы его коротко остригли, уничтожив роскошную, но якобы «девчоночью» длинную прическу.

В 1898 г. Сюзен пыталась записать сына в танцкласс, однако Лавкрафт заявил, что испытывает омерзение при одной мысли о танцах. Он процитировал при этом только что выученную латинскую фразу, заимствованную у Цицерона: «Почти никто не танцует трезвым, если только он не безумен».

Избежав уроков танцев, Лавкрафт не сумел (да и не захотел поначалу) избежать уроков игры на скрипке. Он говорил, что играть у него получалось все лучше и лучше, да только нудность скрипичных упражнений породила стойкую неприязнь к музыкальным штудиям. Он возненавидел скрипку, возненавидел классическую музыку, у него снова начались нервные расстройства, и в итоге доктор посоветовал ему прекратить занятия.

Позднее Лавкрафт любил подчеркивать, что в детстве был одинок, не терпел шумных игр, ненавидел прыгать и скакать. Многие из его детских развлечений действительно характерны для ребенка, способного долго и упорно играть в одиночестве. Например, он обожал строить из маленьких игрушек огромные ландшафты: целые игрушечные деревни и даже города. При помощи кубиков и солдатиков Говард создавал панорамы сражений. Лавкрафт даже сам делал игрушечных человечков и обряжал их в самодельные костюмы, населяя ими свои миниатюрные поселения.

В 1900 г. он получил летом первый велосипед, быстро обучился езде на «железной лошади» и к концу года уже вполне уверенно сидел в седле. Любовь к велосипедным катаниями Лавкрафт сохранил на протяжении целых десятилетий.

Активно читая различную литературу, Лавкрафт продолжал сочинять собственные произведения, причем самого разнообразного толка. Например, он написал две чисто исторические работы (ныне утраченные) «Ранний Род-Айленд» и

«Исторический отчет о прошлогодней войне с Испанией». Две книги, «Замороженный пират» Ф. Рассела и «Повесть о приключения Артура Гордона Пима» Э. По, пробудили интерес Лавкрафта к географии Антарктики. Эта внимательная заинтересованность холодным южным континентом впоследствии проявилась и в его собственных сочинениях, в итоге породив знаменитый роман «Хребты Безумия».

В одном из ранних писем Лавкрафт упоминает о том, что следил за новостями о путешествии в Антарктиду норвежца Карстена Эдберга Борхгревинка, состоявшемся в 1898–1900 гг. Вдохновившись этим событием, Говард создал несколько текстов об исследовании Антарктики, прошедших еще в 40-х гг. XIX в., — «Плавание капитана Росса», «Исследования Уилкса» и «Антарктический атлас».

Не переставал Лавкрафт работать и над поэтическими текстами. Его «напыщенная» (как он сам ее характеризовал) книжка «Поэмата минора» была посвящена богам и героям Древней Греции и Рима. Это очень любопытное подражание античным текстам, а по качеству стихотворение вполне сравнимо с более поздними поэтическими произведениями Лавкрафта. (Это, кстати, наводит на весьма неприятные размышления о качестве его стихов в принципе.)

С 1902 г. Говард начал увлекаться астрономией. Он приступил к постоянным наблюдениям за небом, стал покупать соответствующие книжки, а также сочинять статьи на астрономические темы для собственных кустарных изданий и местной прессы. Сюзен, конечно же, поощрила новые занятия сына — от нее в подарок он получил три телескопа, один из которых Лавкрафт хранил почти до самой смерти.

Среди его околонаучных работ этого периода выделяется «Научная библиотека» в девяти книгах, созданная в 1903–1904 гг. и посвященная астрономическим знаниям. Из нее уцелели книги «Селенография», «Телескопы» и текст о Сатурне и его кольцах.

Многие из детских периодических изданий Лавкрафта печатались на гектографе, что был достаточно дешево. Во всяком случае, родственники Говарда безропотно оплачивали счета за размножение текстов, которые получали от местных типографий.

Одним из первых периодических изданий Лавкрафта стал «Род-Айленд джорнэл оф астрономи» («Род-Айлендский журнал астрономии»). Всего было издано 69 выпусков этого журнала, выходивших с августа 1903 по январь 1904 г., затем — с апреля по ноябрь 1905 г. и с января 1906 по апрель 1907 г. В январе и феврале 1909 г. появилось еще два дополнительных выпуска.

Стандартный номер «Род-Айлендского журнала астрономии»

состоял из обзорных колонок, специальных статей, схем, новостных заметок и рекламы.

В номере от 1 ноября 1903 г. в журнале можно найти интересную новость о том, что прошлой ночью «корреспондент издания» нанес визит в обсерваторию Лэдд при университете Брауна, расположенную на Дойл-авеню. Этим корреспондентом был, конечно же, сам Лавкрафт. После этого Говарду разрешили свободно посещать обсерваторию, приезжая туда на велосипеде в любое время, когда ему заблагорассудится. Позднее он говорил, что получил искривление шеи из-за неумеренного заглядывания в телескоп в подростковом возрасте.

Между тем, выпуская каждое воскресенье «Род-Айлендский журнал астрономии», Лавкрафт одновременно возобновил и издание «Научной газеты», посвященной проблемам химии.

Переживая юношеское увлечение наукой, Говард познакомился и с литературой, проникнутой романтикой открытий, — он принялся внимательно и упорно читать Жюля Верна. Влияние великого француза сразу же сказалось и на прозаическом творчестве Лавкрафта — он написал чисто научно-фантастический рассказ о противоположной стороне Луны, где путешественники с Земли обнаруживают воздух и воду.

Придаваться столь усердным научным упражнениям Лавкрафт смог, вероятно, потому, что был вынужден опять бросить школу. После 1903 г. он вновь обучался только на дому.

Однако всего за год школьного обучения Говард сумел завести себе несколько близких приятелей из числа соучеников. В частности, его друзьями стали братья Манро, жившие недалеко от его дома, на Паттерсон-авеню, а также Роберт Эпхем и Стюарт Колмен. Возможно, еще одним его другом был Кеннет Таннер. И даже двадцать пять лет спустя Лавкрафт мог легко перечислить имена и прозвища всех своих одноклассников.

Всего один год обучения сумел привить Лавкрафту неуважение к школьным правилам и общую нелюбовь к дисциплине. Впрочем, это нисколько не помешало ему отлично учиться. В 1903 г., как одному из лучших учеников, Говарду предложили произнести речь на общем собрании по окончании учебного года. Вначале он отказался, потом заявил, что согласен, произнес речь короче, чем рассчитывали учителя, и все же в итоге сорвал аплодисменты собравшихся.

Как и любых нормальных подростков, Лавкрафта и его друзей мало интересовали школьные занятия. Их больше занимали игры. Тем более что в это же время Говард открыл для себя не только Жюля Верна, но и Артура Конан Дойля. Лавкрафт прочитал все рассказы о Шерлоке Холмсе, после чего решил организовать

«детективное агентство». (Себе он, разумеется, выбрал «агентурный» псевдоним Ш.Х.) «Детективное агентство Провиденса», или «ДАП», «раскрыло» массу «убийств» и «грабежей», о которых даже не подозревала местная полиция. Постоянным членам агентства полагалось носить при себе полицейский свисток, увеличительное стекло, электрический фонарик, наручники (из старых шнурков, естественно), револьвер, удостоверение и личную бляху. (Свою Лавкрафт сохранил до начала 30-х гг.)

Одновременно Говард и его приятели выпускали специальную газету «Детектив», публиковавшую информацию о «преступлениях» и объявления о розыске знаменитых злодеев. От деятельности «ДАП» Лавкрафт был в полном восторге и с теплотой вспоминал о нем даже десятилетиями позже.

Под влиянием игры в сыщиков и прочитанного Конан Дойля Лавкрафт попытался писать детективы. Он вспоминал, что одна история была о братьях-близнецах, где один убил другого и попытался вести жизнь обоих, появляясь в разных местах то под собственным именем, то под именем жертвы. В конце концов убийца погиб от удара молнии, его опознали по шраму на ноге, а окончательно подоплека тайны выяснилась из найденного дневника преступника. Этот сюжет Лавкрафт придумал, когда ему исполнилось всего десять лет.

Одним из увлечений маленького Говарда были игрушечные железные дороги. Он сам построил паровоз из маленького котла, который водрузил на тележку. Впоследствии, когда в доме на Энджел-стрит освободилась конюшня, Лавкрафт занял ее под целую систему железнодорожных путей, по которым двигались игрушечные составы.

Увлечение железнодорожной тематикой повлекло за собой и окололитературные последствия. В декабре 1903 г. Лавкрафт выпустил единственный номер самодеятельного журнала «Железнодорожное обозрение», а также написал поэму «Отчет в стихах о чудесных приключениях Г. Лавкрафта во время путешествия по железной дороге».

В это же время он продолжал увлекаться и музыкой. Нет, скрипка была заброшена окончательно, вызывая ужас и отвращение, зато в возрасте одиннадцати лет Лавкрафт принял участие в создании «Блэкстоунского военного оркестра». Вместе с друзьями он создал своеобразный джаз-банд, в котором Говард играл одновременно на барабане и на зобо (медном рожке с мембраной).

И все-таки с людьми Лавкрафт сходился тяжело. Застенчивость и напускное безразличие, которое он нарочито

демонстрировал в начале любого знакомства, отталкивало многих. Но те приятели, что все-таки близко сходились с ним, твердо утверждали, что за внешней холодностью скрывалась бездна доброжелательства и обаяния. И, однажды подружившись, Говард сохранял преданность товарищам на всю жизнь.

К сожалению, в один несчастный момент «золотому детству» Лавкрафта пришел конец. Компания его деда Уиппла Филлипса разорилась, тот не выдержал удара и, перенеся инсульт, скончался 28 марта 1904 г. Смерть Филлипса повлекла за собой неразбериху в денежных делах семьи, а затем и полнейший финансовый крах.

Лавкрафту с родными пришлось покинуть привычный особняк на Энджел-стрит и переехать в гораздо менее просторный дом под номером 598, находившийся в трех кварталах к востоку по той же улице. Это было здание, рассчитанное на несколько семей, и Говард с матерью заняли его западную часть. Квартира выглядела достаточно просторной (пять комнат и мансарда), но потеря родного дома оказалась еще одним тяжелым ударом для психики Лавкрафта.

В то же время пропал и его любимый кот, которого Говард завел в 1893 г. Кот, носивший прозвище Ниггер, однажды ушел и не вернулся. Случилось это перед самым переездом и стало для будущего писателя еще одним символом разрушения привычной жизни и утраты родного дома. Лавкрафт долго помнил пропавшего любимца и даже сделал его своим литературным героем, введя в число персонажей известного рассказа «Крысы в стенах».

От семейного состояния Филлипсов и Лавкрафтов осталось лишь двадцать пять тысяч долларов. (Впрочем, это была не настолько маленькая сумма для США того времени.) Из них пять тысяч получила Сара Сюзан, а двадцать тысяч — Говард.

Переезд и разорение семьи настолько травмировали Лавкрафта, что он даже малодушно помышлял о самоубийстве. Как утверждал позднее сам писатель, это был единственный момент, когда он реально задумывался о таком уходе из жизни. Его якобы остановило то, что все способы самоубийства казались либо слишком сложными, либо слишком отвратительными: яд невозможно достать, удавление выглядело позорным, топиться было тяжело, прыгать с утеса тоже не хотелось по эстетическим соображениям.

И кроме того, Говарда от попытки свести счеты с этой реальностью удержало неутолимое научное любопытство. Ведь после смерти новые открытия в мире науки окажутся для него навсегда неизвестными. Эта простая мысль вызвала у Лавкрафта

настоящий шок. Он писал о своих ощущениях: «Многое в мироздании сбивало меня с толку, и я знал, что смогу выведать ответы из книг, если проживу и проучусь дольше. Геология, например. Как именно эти древние отложения и наслоения кристаллизовались и поднялись в гранитные пики? География — что именно Скотт, Шеклтон и Борхгревинк найдут в великой белой Антарктике в свои следующие экспедиции… до которых я мог бы — если бы захотел — дожить, чтобы увидеть их результаты? И еще история — когда я размышлял, что после смерти уже ничего не узнаю, то вдруг с тревогой осознал, что мне еще многое неведомо. Повсюду были дразнящие пробелы. Когда люди перестали разговаривать на латыни и перешли на итальянский, испанский и французский? Что, черт возьми, происходило во времена мрачного Средневековья во всем остальном мире, кроме Британии и Франции (чью историю я знал)? А как же обширнейшие бездны пространства за всеми известными землями — те пустынные зоны, на которые намекали сэр Джон Мандевиль и Марко Поло?.. Тартария, Тибет… А неизвестная Африка? Я осознавал, что множество вещей, бывших для меня загадками, не являлись таковыми для других. Прежде я не возмущался недостатком своих знаний, поскольку полагал, что однажды все выясню, — но теперь, когда появилась мысль, что я никогда не узнаю, меня уязвило чувство неудовлетворенного любопытства. Еще математика. Мог ли порядочный человек пристойно умереть, не продемонстрировав на бумаге, почему квадрат гипотенузы прямоугольного треугольника равен сумме квадратов двух других сторон? Так что в конце концов я решил отложить свой уход до следующего лета»[26]. Так интерес к грядущим чудесам науки окончательно отвлек его от самоубийственных побуждений. Навсегда.

Возникает впечатление, что шок от резкого изменения жизни пробудил и творческие способности Лавкрафта. Он неожиданно вернулся к написанию прозы, причем именно пугающего и фантастического характера. Хотя большую часть из написанного в это время сам автор признал негодным и сжег, два рассказа не только уцелели, но даже были позднее опубликованы. И эти юношеские произведения уже демонстрируют несомненные зачатки таланта Лавкрафта, столь бурно расцветшего в 20—30-х гг. XX в.

Первый из рассказов, названный «Зверь в пещере», был начат весной 1904 г. и завершен в апреле 1905 г. Он повествует о человеке, потерявшемся в Мамонтовой пещере в Кентукки и неожиданно обнаружившем, что его кто-то преследует. Герой-рассказчик понимает, что «шаги, которые я слышал, не могли

принадлежать ни одному из смертных. В могильной тишине этого исполинского подземного грота обутые в тяжелые ботинки человеческие ступни должны были производить резкие, грохочущие звуки, а то, что я слышал, было вкрадчивыми шажками, характерными для грациозной поступи представителей семейства кошачьих. Кроме того, напряженно вслушиваясь в окружающую меня тьму, я иногда различал отзвуки четырех, а не двух ног»[27].

Рассказчик швыряет обломки камней в своего преследователя и, видимо, ранит его. Неожиданно героя находит проводник, осознавший, что один из экскурсантов куда-то исчез. Вместе они решаются взглянуть на труп неизвестного преследователя. «Осторожно приблизившись к распростертому на камнях телу, мы не смогли сдержать удивленного восклицания, ибо нашим глазам предстало самое кошмарное чудовище из всех, что нам обоим когда-либо доводилось видеть. Более всего оно было похоже на крупную человекообразную обезьяну, сбежавшую из какого-нибудь странствующего цирка. Его волосы были ослепительно белыми, что, без сомнения, было следствием долгого нахождения в чернильных безднах пещеры, куда не проникал ни один луч солнца»[28]. Ударный финал, так напоминающий многие другие финалы из последующих текстов Лавкрафта, лишь нарочито разъясняет то, что давно стало понятно читателям: «Ибо последние звуки, исторгнутые из себя распростертой на известняковом полу фигурой, открыли нам ужасающую истину: убитое мною существо, загадочный зверь, обитавший в темных подземных безднах, было — по крайней мере, когда-то — ЧЕЛОВЕКОМ!!!»[29]

В этом рассказе уже видны характерные черты будущего Лавкрафта — и хорошо закрученный пугающий сюжет, и умение сгустить атмосферу ужаса, и слегка избыточный, иногда слишком патетический стиль. Даже его любимый герой — безымянный рассказчик, честно повествующий о случившемся с ним невероятном происшествии, впервые появляется именно здесь. И он даже проявляет «фирменную» нарочитую недогадливость, словно бы порожденную неспособностью поверить в немыслимое.

Еще один из уцелевших ранних рассказов — «Алхимик» — Лавкрафт написал тремя годами позже, в 1908 г. Действие его разворачивается во Франции, где в XIII в. некий граф Анри де С. убил местного колдуна Мишеля Злого, обвиненного в похищении графского сына. После этого сын колдуна Шарль проклинает род де С., произнеся заклятие: «Пусть каждый потомок, возглавив твой род, твой нынешний возраст не переживет!» Граф умирает на месте, а колдун исчезает в лесу.

С этого времени все мужчины из рода де С. погибают, едва достигнув тридцати двух лет, возраста в котором скончался граф Анри. Повествование в рассказе ведется от лица Антуана, последнего в графском роду. Бродя по замку, он обнаруживает подземелье, а в нем загадочного человека, на грубой латыни сообщающего Антуану, что именно Шарль в течение столетий убивал всех его предков. Когда же незнакомец бросается на графа, Антуан швыряет в него факел и удачно поджигает одежду нападающего. Перед смертью неизвестный произносит следующую тираду: «Глупец! — почти прокричал он. — Ты так и не понял, в чем состоял мой секрет? Твой никчемный умишко так и не смог уяснить, как на протяжении шести веков сбывалось проклятие, наложенное на твой род! Разве я не говорил тебе про эликсир вечной жизни? Тебе до сих пор неведомо, что величайшая тайна алхимии была успешно открыта?! Так слушай же — это я! Я! Это я прожил шесть веков, чтобы мстить, ибо я и есть Шарль-колдун!»[30]

Рассказ примечателен и своим лавкрафтовским стилем, и выдержанной атмосферой необъяснимой тайны, довлеющей над родом де С. Однако по развязке, несмотря на сверхъестественное долголетие Шарля-колдуна, текст ближе не к зрелым вещам Лавкрафта, а к столь ценимым им готическим романам. То, что главным элементом, обеспечившим успех многовековой мести Шарля, оказывается не мистическое проклятие, а всего лишь алхимическое снадобье, роднит «Алхимика» с книгами А. Радклиф или Х. Уолпола, где якобы волшебные события объяснялись при помощи рациональных причин.

«Зверь в пещере» и «Алхимик» показывают, насколько выросло к 1905–1908 гг. мастерство Лавкрафта, и можно только пожалеть о его чрезмерной требовательности, приведшей к уничтожению других прозаических текстов этого периода. Среди них были как минимум одна история о выходце из ада и рассказ, посвященной художнику, попытавшемуся изобразить на картине некое чудовище. Живописца и полотно находят истерзанными когтями неизвестного монстра, но на уцелевшем участке холста следователь в ужасе видит изображение когтей, похожих на те, что нанесли смертельные раны убитому. И хотя этот конкретный рассказ Лавкрафт и уничтожил, идея показалась ему плодотворной — он реализовал ее, пусть и в несколько измененной форме, в более позднем рассказе «Фотомодель Пикмана».

В сентябре 1905 г. Лавкрафт поступил в старший класс Высшей школы на Хоуп-стрит в Провиденсе, потом опять прервал обучение и вернулся за парту лишь в сентябре 1906 г.

В новой школе педагоги сумели по достоинству оценить молодого вундеркинда, и Лавкрафт повел себя, как он позже подчеркивал, «как джентльмен среди джентльменов». Отношения с учителями у него складывались достаточно ровные, хотя периодически и случались конфликты. Так, Говард иногда ругался с учительницей английского по фамилии Блейк, «у которой был веселый, хотя и немного циничный нрав»[31].

Один из самых известных скандалов был связан с сочинением Лавкрафта на тему «Может ли человек достичь Луны?». После проверки текста учительница обвинила ученика-всезнайку в том, что статья списана из газеты. В ответ Лавкрафт спокойно заявил, что она права, и предъявил газетный лист. В одной из сельских газет Род-Айленда была действительно напечатана статья «Может ли человек достичь Луны?», а под статьей красовалась подпись «Говард Филлипс Лавкрафт». Это была его первая официально опубликованная статья, изданная 12 октября 1906 г.

В средней школе, несмотря на периодически возникавшие у Лавкрафта трения с одноклассниками, к нему относились с большей симпатией, чем в начальной. И если в ранних классах его прозвищем были Милочка или Любимчик, то одноклассники с Хоуп-стрит звали его Профессором. Это прозвище окончательно закрепилось за Лавкрафтом после упомянутой истории со статьей по астрономии.

Он продолжал увлекаться химией и позже отмечал, что об этом увлечении осталась вполне материальная память: на третьем пальце правой руки у него сохранился след от ожога, полученного в 1907 г. в ходе неудачного эксперимента с фосфором. Лавкрафт также продолжал издавать «Род-Айлендский журнал астрономии». Он ухитрялся продавать отдельные экземпляры своим родственникам и друзьям и даже стал поговаривать о возможной подписке на издание.

Говард всеми силами пытался восстановить на новом месте стиль и ритм жизни, разрушенные смертью деда и переездом. Так, он соорудил себе на заднем дворе небольшой ландшафтный сад, который тщательно сохранял до семнадцати лет. Им были возрождены «Детективное агентство Провиденса» и музыкальный оркестр. Лавкрафт даже пытался упражняться в пении и лелеял надежду стать известным лирическим вокалистом. (К сожалению, ни тогда, ни позже никому не пришло в голову записать его голос на фонограф. Реальных записей речи писателя не существует.)

Лавкрафт начал предпринимать и первые туристические путешествия, страстным любителем которых оставался до конца жизни. В ходе одного из них в районе деревни Рехобот, у границы с Массачусетсом, Говард вместе с друзьями нашел заброшенную

деревянную хижину. Юные туристы почистили ее, соорудили рядом пристройку, назвали получившееся здание «Сельским клубом Грейт-Медоу» и стали там периодически играть.

Кроме того, тогда же Говард заинтересовался огнестрельным оружием и выучился неплохо стрелять. Через некоторое время он уже обладал весьма впечатляющей коллекцией ружей. Стрельба, судя по всему, была единственным видом спорта, который когда-либо занимал Аавкрафта. К остальным разновидностям спортивных мероприятий он относился с резким презрением.

Казалось, что на ближайшие годы жизненный путь Аавкрафта определился — он закончит школу, а затем поступит в университет Брауна, на какой-нибудь естественно-научный факультет. Учебу же он будет сочетать с успешным сочинением стихов и прозы о сверхъестественном и невероятном. Вместо этого судьба преподнесла Лавкрафту тяжелый и жестокий удар — очередной нервный срыв не только выбил его из колеи, но и фактически изменил направление всей последующей жизни.

## *СОРАТНИКИ И ПРЕДШЕСТВЕННИКИ*

### *Эдгар По*

Из всех литературных влияний на творчество Лавкраф-та воздействие книг этого автора было самым значительным и судьбоносным. Фантаст из Провиденса даже чрезмерно сокрушался по этому поводу и преувеличивал свою зависимость от текстов писателя: «Есть мои “По-произведения” и мои “Дансени-произведения” — но увы! — где мои Лавкрафт-произведения? Лишь в некоторых из своих более реалистичных работ в прозе я показал хоть какие-то признаки развития — в данный поздний период, — какой-то свой стиль…»[32] Хотя творчески зависеть от такого титана, быть загипнотизированным его стилем — в этом нет ничего зазорного. И ничего удивительного.

Эдгар Аллан По изобрел целый жанр и коренным образом реформировал два других — он был в прямом смысле слова создателем детектива и радикальным преобразователем хоррора и научной фантастики. В американской литературе, вполне провинциальной в начале XIX в., писатель выглядит настоящим титаном, призраком каких-то более значимых и плодотворных литературных эпох.

По родился 19 января 1809 г. в Бостоне в семье актеров. Мальчик осиротел всего в два года, и его усыновил

предприниматель из Вирджинии Д. Аллан. Эдгар рос богатым баловнем, в шесть лет его отправили в пансион в Великобританию. Здесь он прожил до одиннадцати лет, после возвращения в США обучался в колледже, а затем — в Вирджинском университете в Шарлоттсвилле.

По был настоящим вундеркиндом, умел в пять лет читать и писать, принялся сочинять первые стихи. Однако характер у него оказался крайне тяжелым, и с подросткового возраста он был склонен к резким вспышкам и крайним высказываниям. Это, а также рано возникшая любовь к выпивке привели к разрыву с приемным отцом осенью 1826 г. Когда Д. Аллан отказался оплатить карточные долги пасынка, тот в гневе замахнулся на него палкой и заявил, что навсегда уходит из дома.

Переехав в Бостон, По попытался издать сборник своих стихов, однако это мероприятие закончилось крахом — в магазины книгу пристроить не удалось, и почти весь тираж остался пылиться в типографии. Не имея никаких средств к существованию, поэт-неудачник был вынужден поступить на службу в армию, под вымышленным именем Эдгар А. Перри. Он протянул армейскую лямку целый год и все-таки, в конце концов, не вынес и написал покаянное письмо приемному отцу. Обидчивый, но отходчивый мистер Аллан нанял Эдгару солдата-заместителя и выхлопотал освобождение от службы. В апреле 1829 г. «блудный сын» вернулся в Ричмонд.

В декабре того же года в Балтиморе наконец-то вышел в свет его поэтический сборник «Аль-Арааф, Тамерлан и малые стихотворения». И все же, несмотря на то что в ней находился признанный позже безусловным шедевром «Аль-Арааф», книга осталась незамеченной читателями.

По настоянию приемного отца Эдгар По в 1830 г. поступил в Военную академию в Вест-Пойнте. К несчастью, поэт был уже сыт военной службой по горло и, не имея, по условиям армейского контракта, возможности просто уволиться, добился, чтобы его исключили. Это привело к новой ссоре с Д. Алланом и отъезду По в Нью-Йорк.

Здесь он выпустил в свет очередной сборник стихотворений, названный «Поэмы Эдгара А. По. Второе издание». Увы, и эта книга оказалась нераспроданной. Очутившись на мели, По решил в очередной раз примириться с приемным отцом, но Д. Аллан согласился посылать ему только небольшие суммы на прожитие.

В жизни поэта наступил мрачный период тяжелейшей бедности и болезней. Об этом времени его биограф Герви Аллен писал: «Слабое сердце, делавшее его временами совершенно беспомощным, расшатанные нервы и первые признаки тех

состояний, которые вызвали впоследствии помутнение рассудка, — все это отныне оказывало на него губительное действие»[33]. Однако в условиях почти нищеты По продолжал активно писать прозаические произведения, позднее объединенные в условный цикл «Рассказы Фолио-клуба». И наконец, в 1833 г. ему слегка улыбнулась удача — он предложил на литературный конкурс в местной газете несколько своих рассказов, и победителем стал его текст «Рукопись, найденная в бутылке» — одна из самых замечательных фантастических новелл, посвященных истории о «Летучем голландце».

С этого момента литературная карьера Э. По постепенно пошла вверх, он также начал выступать в качестве журналиста в ричмондском журнале «Сазерн Литерери Мессенджэр». В 1836 г. писатель женился на своей кузине Вирджинии Клемм. После этого начался самый продуктивный и творчески успешный период в его жизни. Летом 1838 г. По переехал в Филадельфию, где продолжил сотрудничать в местных изданмях. Однако тяжелый, неуживчивый характер, вкупе с периодическими приступами запойного пьянства, мешал ему приобретать друзей и помогал легко заводить врагов. Его произведения редко оценивались по достоинству, зато часто подвергались предвзятой и несправедливой критике. Нетерпимость По то и дело приводила к конфликтам с редакторами журналов, и он прекращал с ними сотрудничать. Тяжелым ударом для писателя стало закрытие в 1846 г. нью-йоркского журнала «Бродвэй джорнэл», где По усердно работал. Почти одновременно, в 1847 г., скончалась его жена, тяжело болевшая туберкулезом.

Жутковатые рассказы, проникнутые ощущением утраты возлюбленной и описаниями маниакальных чувств, доводящих рассказчика до одержимости, были созданы По во второй половине 30-х гг. XIX в. — «Лигейя», «Элеонора», «Береника», «Морелла». Лавкрафт в своем исследовании «Сверхъестественный ужас в литературе» так охарактеризовал их содержание: «А в прозе перед нами распахиваются челюсти пропасти — и мы видим непостижимые аномалии, которые мы как будто с ужасом осознаем благодаря ловким намекам, в невинности которых мы едва ли можем усомниться, пока напряженный глухой голос говорящего не внушает нам страх перед неведомым; демонические сущности и существа, которые болезненно дремлют, пока не просыпаются на одно жуткое апокалипсическое мгновение, чреватое безумием или разрушительными воспоминаниями»[34].

Странные, немыслимые случайности, мрачные выверты человеческой психологии были темой таких текстов По, как

«Чёрный кот», «Сердце-обличитель», «Преждевременныепохороны», «Сфинкс». Однако истинной вершиной его «ужасных историй» стал рассказ «Падение дома Ашеров», где тон истории задает буквально самый первый абзац: «В течение всего унылого, темного, глухого осеннего дня, когда тучи нависали гнетуще низко, я в одиночестве ехал верхом по удивительно безрадостной местности и, когда сумерки начали сгущаться, наконец обнаружил в поле моего зрения дом Ашеров»[35]. Нагнетание ужаса идет до финала, сопровождаемого не только гибелью героев, но и крахом самого дома Ашеров: «Пока я смотрел, трещина стремительно расширялась… дохнул бешеный ураган… передо мною разом возник весь лунный диск… голова моя пошла кругом при виде того, как разлетаются в сторону могучие стены… раздался долгий, бурливый, оглушительный звук, подобный голосу тысячи водных потоков, и глубокое тусклое озеро у моих ног безмолвно и угрюмо сомкнулось над обломками дома Ашеров»[36]. Лавкрафт не только высоко ценил этот рассказ, но и четко описал его мистическую подоплеку, отмечая, что По в нем «намекает на тайную жизнь неорганических “вещей” и демонстрирует ненормально связанную троицу объектов в конце долгой и изолированной от внешнего мира истории семьи — брат, его сестра-близнец и их неправдоподобно старый дом имеют одну душу и погибают в одно и то же мгновение»[37].

Научно-фантастические рассказы Э. По, хотя и не изобилуют описанием необыкновенных изобретений, все-равно читаются с интересом. (Тем более что писатель никогда не ставил перед собой задачу «популяризации научных знаний».) Его тексты, которые можно отнести к НФ, производят наибольшее впечатление либо благодаря сатирическим элементам, как в «Разговоре с мумией», либо из-за элементов ужасающего, неожиданно внесенного во внешне рациональное повествование. В «Необыкновенном приключении некоего Ганса Пфааля», повествующем о путешествии на Луну на воздушном шаре, самое яркое впечатление составляет финальное замечание главного персонажа, где он обещает в будущем рассказать «об ужасных и отвратительных тайнах, существующих на той стороне Луны, которая, вследствие удивительного совпадения периодов вращения спутника вокруг собственной оси и обращения его вокруг Земли, недоступна и, к счастью, никогда не станет доступной для земных телескопов»[38]. Равно как и в самом крупном произведении По — «Повести о приключениях Артура Гордона Пима», — все повествование о морских приключениях только подводит читателя к пугающей и совершенно непонятной

кульминации на Южном полюсе.

В отличие от фантастики изобретенный По детектив был торжеством рационального взгляда на реальность. Предшественником парижского отшельника-рантье Огюста Дюпена — главного раскрывателя преступлений из его рассказов — стали безымянные непобедимые логики, одерживающие победу над обстоятельствами при помощи безукоризненно четкого мышления. Эти персонажи, используя исключительно силу собственного разума, оказывались способны победить испанскую инквизицию (как в рассказе «Колодец и маятник») или смертоносный морской водоворот у Лофоденских островов («Низвержение в Мальстрем»).

Огюст Дюпен, также прибегая к последовательному и строгому анализу происходящего, действует на несколько ином поприще — он, подобно сонмам своих последователей-сыщиков, разоблачает живых преступников. В рассказах «Убийство на улице Морг», «Тайна Мари Роже» и «Похищенное письмо» впервые использована схема, к которой будут прибегать все последующие авторы «классических детективов», — герой сталкивается с необъяснимой загадкой, изучает обстоятельства произошедшего, а потом раскрывает тайну, выявляя ее истинного виновника. Огюст Дюпен стал предшественником и Шерлока Холмса, и патера Брауна, и множества других литературных следователей, предпочитавших в ходе расследования опираться не на силу кулаков и убойность револьвера, а на «маленькие серые клеточки» мозга.

Несмотря на все жизненные катастрофы, По продолжал писать стихи, и в 1845 г. вышел его очередной сборник «Ворон и другие стихотворения». В подборку, разумеется, вошло и одноименное произведение, справедливо считающееся одной из вершин англоязычной поэзии в принципе. А основы своих странных философских воззрений конца жизни, близких к пантеизму, По изложил в тексте «Эврика», опубликованном в 1848 г.

Несмотря на периодические запои и явное нервное расстройство, Э. По все же, видимо, вышел бы из кризиса, нашел новую работу и продолжил писать. К несчастью, жизнь поэта трагически оборвалась — 3 октября 1849 г. он был найден в Балтиморе без сознания и несомненно ограбленным. Великий американский писатель скончался в местной больнице в ночь на 7 октября 1849 г. Его последними словами была фраза: «Господи, спаси мою бедную душу!»

Тайна смерти Э. По до сих пор остается нераскрытой. Объяснения случившемуся выдвигались самые разные — от

тяжелейшего алкогольного отравления до покушения на убийство. Однако наиболее вероятной версией будет обычный инсульт — обширное кровоизлияние в мозг.

С книгами По Лавкрафт впервые познакомился в восемь лет и сразу оказался очарован ими. Следы этого влияния заметны уже в его детских работах (во всяком случае, совершенно определенные — в «Звере в пещере») и прослеживаются до конца жизни. Особенно прочным оказалось стилистическое воздействие. Лавкрафту всегда ставили в вину чрезмерное употребление эпитетов, вроде «кошмарный», «пугающий», «чудовищный», «непереносимый» или «богохульный». Но в этом случае он просто следовал в русле традиции, основанной великим предшественником. Ведь даже в относительно нейтральных рассказах, таких как «Низвержение в Мальстрем», По громоздил и громоздил подобные прилагательные: «Нельзя даже и вообразить себе более безотрадное, более мрачное зрелище. Направо и налево, насколько мог охватить глаз, простирались гряды отвесных чудовищно-черных нависших скал, как бы заслонивших весь мир. Их зловещая чернота казалась еще чернее из-за бурунов, которые, высоко вздыбливая свои белые страшные гребни, обрушивались на них с неумолчным ревом и воем»[39]. Что же говорить о просто «страшных рассказах»… Достаточно взглянуть на любую страницу «Падения дома Ашеров» или «Лигейи».

Лавкрафт годами стремился избавиться от подобного стилистического влияния, и его псевдореалистические тексты — наиболее заметный результат этой упорной борьбы. И хотя как автор хоррора он заметно перерос По, окончательно освободиться от наследия духовного учителя ему так и не удалось.

Иногда имитация получалась вполне случайной, хоть и чрезвычайно успешной, как в случае с «Изгоем», про который в фэндоме распространялись слухи, будто это потерянный рассказ Э. По. Иной же раз Лавкрафт сам нарочито заимствовал и стиль, и некоторые текстуальные элементы из произведений великого предшественника. Это лучше всего видно по миниатюре «Память», посвященной исчезновению человечества.

Притчеподобный рассказ стилистически заметно зависит от притчи Э. По «Тишина». Отсюда же взят и Демон, являющийся одним из героев истории Лавкрафта. В «Тишине» он выступает главным повествователем вплоть до финала: «Завершив свой рассказ, Демон снова упал в разверстую могилу и засмеялся. И я не мог смеяться с Демоном, и он проклял меня, потому что я не мог смеяться. И рысь, что вечно живет в могиле, вышла и простерлась у ног Демона и неотрывно смотрела ему в лицо»[40]. В «Памяти» он беседует с Джинном, пребывающим в лунных

лучах, в долине Нис. (Это название, кстати, тоже взято из рассказа По «Долина тревоги».) И окончание рассказа, в котором Демон вспоминает о вымерших жителях Земли, нарочито меланхоличен, вполне в стиле «Тишины». Столь же явно зависят от произведений По и ранние фантастические стихи Лавкрафта.

Даже привычка вести повествование от имени безымянного героя восходит к похожей традиции у По. Более того, психологический портрет некоторых персонажей Лавкрафта, например Джерваса Дадли из рассказа «Склеп», как верно отмечал С.Т. Джоши, совпадает с характеристикой, которую сам фантаст в «Сверхъестественном ужасе в литературе» дал любимым героям страшных рассказов своего предшественника: «Его типичный главный герой — темноволосый, красивый, гордый, меланхоличный, умный, чувствительный, капризный, предпочитающий размышления и одиночество, иногда немного сумасшедший господин из древней и богатой семьи; обычно он начитан в литературе о сверхъестественном и загадочно честолюбив в познании запретных тайн вселенной»[41].

Наиболее удачным опытом по использованию наследия По и одновременно по преодолению его влияния у Аавкрафта стал роман «Хребты Безумия». Про этот текст существует предвзятое мнение, будто бы он — продолжение «Повести о приключениях Артура Гордона Пима» Эдгара По. В реальности совпадений с этой повестью у романа Аавкрафта очень мало. И все эти совпадения сделаны нарочно. Специально процитированы стихи По, есть и упоминания книги про Артура Пима. А самое главное: заимствован странный и пугающий звук, который издают ужасные обитатели Южного полюса.

Однако подобные намеки и вставки служат всего лишь данью уважения великому предшественнику и его труду. В остальном «Хребты Безумия» почти полностью отвергают «Повесть о приключениях Артура Гордона Пима», с ее нарочитой невнятностью и туманносимволическим финалом. Текст Аавкрафта псевдореалистичен, иногда неправдоподобно конкретен в том, что касается истории исчезнувшей антарктический цивилизации нелюдей. И только в финале он, как и По, не рассказавший о том, что же именно скрыто на Южном полюсе, не объясняет, что находилось за ужасными горами, действительно заслуживавшими наименования хребтов Безумия.

Несмотря на свой художественный «бунт» против Э. По, Лавкрафт все же был благодарен ему, как заочному учителю, верно и четко оценивая его место в американской литературе: «Поэт и критик по натуре и главному призванию, логик и философ вкусом и манерой, По ни в коей мере не был защищен

от недостатков и аффектаций. Его претензии на основательную и скрытую ученость, его вымученные попытки ходульного, натужного псевдоюмора и частенько случавшиеся всплески опасных предрассудков должны быть поняты и прощены. Гораздо важнее другое — взгляд мастера на ужас, который существует вокруг и внутри нас, и на червяка, который корчится и пускает слюни в жуткой близости. Проникая в мучительный ужас в веселеньком издевательстве, называемом жизнью, и в напыщенном маскараде, называемом мыслью и чувством, его взгляд обретал силу и пересоздавал увиденное в черных колдовских формах и видениях, пока в стерильной Америке тридцатых и сороковых годов не расцвел такой лунный сад с гигантскими ядовитыми грибами, каким не может похвастаться сам Сатурн в своих подземных владениях»[42].

# Глава 3
# ВО ТЬМЕ

В чем была причина нервного срыва Лавкрафта в 1908 г. и как он на самом деле проходил, не знает никто. Сам фантаст рассказывал о случившемся крайне неохотно, и история этого нервного заболевания остается одной из наибольших загадок в его жизни.

И все же ясно одно — именно тогда случилось нечто, определившее не только дальнейшее развитие его психики, но и ход всей жизни. Лавкрафт писал, что в 1908 г. готов был поступить в университет, но у него начались постоянные головные боли и бессонница. В результате возникла «общая нервная слабость», из-за которой, как утверждал Лавкрафт, он не сумел поступить в колледж. Это же недомогание мешало ему заниматься какой-либо постоянной работой позднее.

Хотя вряд ли Говард сумел бы сразу поступить в университет Брауна в 1908 г. Для этого ему как минимум нужно было завершить школьный курс образования, проучившись еще год. В одном из своих писем Лавкрафт утверждает, будто закончил школу, но это не подтверждено ничем, кроме его слов.

Тем более что странная нервная болезнь стала одолевать Говарда еще в дни школьной учебы. Одна из его одноклассниц вспоминала про его периодические нервные тики. Накануне 1908 г. они выглядели все более заметными. Лавкрафта даже били судороги, от которых он вскакивал с места.

Скорее всего, эти физические недомогания имели чисто нервную основу. Впрочем, Гарольд Манро утверждал, что Лавкрафт, играя с приятелями в одном из недостроенных домов, упал с высоты, повредив голову. Падение якобы и спровоцировало его дальнейшие нервные недомогания. Так это или нет, неизвестно, потому что, кроме слов Манро, других свидетельств о травме Лавкрафта не существует.

При этом, несмотря на предшествующие нервные срывы (например, в 1906 г.), Лавкрафт спокойно получал в школе высокие оценки, в том числе и по естественным предметам: химии и физике. Однако с алгеброй у него возникали заметные трудности. Он говорил, что едва сдавал переводные экзамены и это его очень расстраивало. Алгебра ведь была необходима будущему астроному, коим Говард воображал себя в будущем. Поражение с алгеброй стало одним из первых заметных фиаско в жизни Лавкрафта. Он впервые ощутил пределы своего развития в

определенной области. (С геометрией ситуация складывалась лучше, и к ней Лавкрафт отвращения не приобрел.)

Увы, со всеми школьными стараниями и усилиями покончил внезапный срыв 1908 г., во время которого Говарду стало тяжело встречаться с людьми. Он с ужасом вспоминал об этих годах: «В те дни для меня было просто невыносимо взглянуть или поговорить с кем-либо, и я предпочитал закрываться от всего мира, опуская темные шторы и обходясь искусственным светом»[43]. Вообще исследователям мало что известно про его жизнь в период с 1908 по 1913 г. И если часто употребляемое по отношению к Лавкрафту определение «эксцентричный затворник» не имеет ничего общего с большей частью его биографии, для этого времени оно может казаться правдой.

Однако Говард старался не бросать своих занятий и даже в таком состоянии стремился выпускать «Научную газету» и «Род-Айлендский журнал астрономии». При этом он ощущал, что все-таки занимается чем-то несерьезным и то, что хорошо и интересно для подростка двенадцати — тринадцати лет, вряд ли годится для юноши в восемнадцать. И все же Лавкрафт продолжал вести журнал астрономических наблюдений, занимался химическими опытами. Изучение неорганической химии завершилось написанием обширного трактата «Краткий курс неорганической химии». Но, как алгебра стала непреодолимой препоной на пути к дальнейшему изучению астрономии, препятствием для дальнейших трудов в химической науке оказалась органическая химия. Она вызывала мучительную головную боль, от которой Лавкрафт в прямом смысле слова лежал пластом.

Вспоминая об этом времени впоследствии, фантаст утверждал, что ему стоило бы напрячься и получить хоть какую-то профессию, позволяющую заниматься офисной, конторской деятельностью (например, выучиться на бухгалтера). В те же дни он наивно посчитал, что деньги на повседневные нужды найдутся всегда, а на дополнительные расходы он сможет заработать литературным трудом, сочинив небольшой рассказик или несколько стихотворений.

А между тем жизнь поворачивалась к нему жесткой стороной и не стремилась поощрять эти наивные мечты. В 1911 г. дядя Лавкрафта, брат его матери, Эдвин Филлипс крайне неудачно вложил деньги сестры и племянника в одно коммерческое предприятие. Это также способствовало дальнейшему обнищание семейства Лавкрафт.

В психическом плане на Говарда тяжелейшим образом воздействовала мать, у которой постепенно стало

прогрессировать безумие. Например, Сюзен принялась утверждать, что ее сын настолько внешне ужасен, что из-за этого не выходит из дому. Она вполне серьезно заявляла, что Говард «был таким омерзительным, что ото всех прятался и не любил гулять по улицам, где люди таращились на него, потому что он не выносил, когда люди смотрели на его ужасное лицо»[44].

В реальности же Лавкрафт и отдаленно не напоминал того монстра, каким его рисовала Сюзен. У него была вполне обычная, в чем-то даже симпатичная внешность. К восемнадцати годам Говард сильно вытянулся, и всего лишь стала заметна его длинная нижняя челюсть, бросающаяся в глаза на всех его фотографиях. Но ее мнительный Лавкрафт, явно под влиянием матери, посчитал несомненным уродством и физическим дефектом. Также его беспокоили вросшие волоски на лице, которые он постоянно выдирал.

Некоторые исследователи (например, С.Т. Джоши) утверждают, что Сюзен перенесла на сына отвращение, которое вызвал у нее сифилис, подхваченный от мужа. Но еще раз повторю, что никаких явных доказательств этого предположения не существует.

Знавшие Лавкрафта друзья соглашались, что в эти годы он стал на редкость нелюдимым. Если его встречали на улице, то он проносился мимо, никого не узнавая, сильно-сильно сутулясь и смотря себе под ноги. В 1918 г. Лавкрафт писал о своем состоянии в это время так: «Смертельная усталость и апатия, которые сопровождают состояние здоровья вроде того, в котором я ходил шатаясь лет десять или больше. Временами невыносима даже попытка приподняться, а малейшее усилие вызывает тупую вялость, которая проявляется в заторможенных способностях и встречающейся время от времени несвязности в моих литературных работах и письмах… Я жив лишь наполовину — значительная часть моих сил уходит на то, чтобы подняться или пройтись. Моя нервная система — полная развалина, и я охвачен скукой и совершенно бездеятелен, за исключением случаев, когда наталкиваюсь на нечто особенно интересное»[45].

Хотя Лавкрафт позднее утверждал, что за время болезни он страшно похудел и едва не умер, это, видимо, является преувеличением. В «живой труп», не способный даже двигаться, он явно не превратился. Например, Лавкрафт продолжал наблюдать за небесными телами, в том числе и за кометой Галлея. Позднее соседи утверждали, что, несмотря на болезнь, Говард периодически заходил к ним в гости. Более того, он выступал на собраниях школьников с длинными речами, которыми заслушивались. (Будущий писатель уже тогда был

очень неплохим оратором.) Он пытался даже проявлять интерес к общественным делам. К периоду затворничества относится его письмо в «Провиденс сандэй джорнэл», где Лавкрафт сетовал на неудобное расположение концертной площадки в городе и предлагал выстроить что-то вроде «Дионисийского театра в Афинах».

В 1910 г. он посетил несколько театральных постановок, съездил в Кембридж к своей тетке, а также совершил перелет на воздушном шаре в Броктон (штат Массачусетс). В 1911 г. свой двадцать первый день рождения Говард провел, катаясь на трамвае по Провиденсу и посетив все более-менее значимые окрестности родного города.

И все же период с 1908 по 1912 г. был наиболее тяжелым в жизни Лавкрафта. И самым загадочным, окруженным туманом даже в его собственных воспоминаниях. О многом он явно не хотел писать и рассказывать. И, повествуя о физических недомоганиях, насколько можно судить, стремился не упоминать о борьбе с безумием, склонность к которому он получил по обеим семейным линиям. Из этой схватки Лавкрафт вышел победителем, до конца жизни оставаясь на редкость здравомыслящим и уравновешенным человеком, однако платой за это стали загадочные, трудно диагностируемые хвори.

Одной из самых странных болезней, преследовавших его всю жизнь, оказалась пойкилотермия. Это непонятное недомогание выражается в том, что больной ею человек не может сохранять температуру тела независимо от температуры окружающей среды, как все млекопитающие. Страдающий от пойкилотермии начинает автоматически реагировать на внешнюю температуру, подобно тому как это делают рептилии или рыбы.

Знакомые Лавкрафта отмечали, что всю жизнь он чувствовал себя отлично при температуре свыше тридцати градусов по Цельсию. Но уже при двадцати пяти градусах начинал мерзнуть, а при пятнадцати откровенно замерзал. Любой, даже самый незначительный мороз становился для него почти смертельной угрозой. Несколько раз при температуре воздуха в 7—10 градусов ниже нуля Лавкрафт падал в обморок на улице, и от гибели его спасали случайные прохожие. Поэтому в зимние месяцы он действительно старался без особой необходимости не высовывать носа из помещения.

12 августа 1912 г. Лавкрафт решил написать завещание. Оно было первым и единственным за всю жизнь. Он завещал свое имущество матери. В случае же, если она умрет раньше, наследство отходило его теткам — Лилиан Кларк и Энни Гэмвелл. Первой полагалось две трети, второй — оставшаяся

треть.

Главным признаком выздоровления Лавкрафта стала его возобновившаяся творческая активность. Он вновь начал писать. Стихи его, созданные в 1911 г., в основном посвящены каким-то конкретным случаям или памятным датам. Некоторые из них несут явный отпечаток расизма и ксенофобии. Например, первое его опубликованное стихотворение «Провиденс в 2000 г.» (вышло в «Ивнинг бюллетэн» 4 марта 1912 г.) было спровоцированно предложением местной итальянской общины переименовать авеню Этвелла в авеню Колумба. И хотя итальянцам отказали, Лавкрафт поспешил нарисовать апокалиптическую картинку, в которой некий англичанин приезжает в 2000 г. в Род-Айленд и обнаруживает, что все местные названия заменены португальскими, испанскими и французскими. Дошло до того, что евреи переименовали Маркет-сквер в Гольдштейн-Корт. В стихотворении «Новоанглийская деревня в лунном свете» описано, как старые деревеньки Новой Англии заселяются инородцами и превращаются из хранилищ старой английской культуры в еврейские местечки и западноазиатские поселки. Столь же ксенофобским духом проникнуто и другое произведение этого времени — «Падение Новой Англии». Откровенно расистским выглядит стих «На сотворение негра», описывающий, как была сотворена эта «гнусная тварь» и «зверь, похожий на человека».

Работа над собственными сочинениями оживила и интерес Лавкрафта к художественной и научной литературе, среди которой особое место заняла научная фантастика. Например, тогда он проштудировал целую подборку журналов, выпускавшихся Фрэнком Манси и ставших предшественниками той «пальп-литературы», в которой позднее сотрудничал и сам Говард Филлипс.

В журнал «Олл Стори уикли» он даже отправил письмо, в котором одобрял то, что издание усиленно привечает продолжателей традиций Эдгара По и Жюля Верна. Не пропускал Лавкрафт и такие известные издания, как «Аргози» и «Популяр мэгезин». И примерно тогда же он перечитал целую подшивку (150 номеров!) специализированного журнала о железных дорогах «Рейлрод мэнс мэгезин».

Его письма в редакцию, публиковавшиеся в соответствующих разделах журналов, стали еще одним показателем возрождающегося интереса к жизни. Например, в одном из своих посланий в «Олл Стори уикли» он саркастически обрушился на читателей, требовавших от авторов журнала более правдоподобных рассказов. Лавкрафт утверждал, что

произведения, посвященные невероятному, куда важнее, потому что дают удовлетворение страсти к неведомому, странному и невозможному, свойственной каждому человеку. Этому убеждению он остался верен до конца жизни.

В этом же письме Лавкрафт отметил авторов, наиболее успешно работающих в журнале, — Э.Р. Берроуз, А. Терюн, З. Грей и Д. Ингленд. Упоминание З. Грея, автора вестернов, и А. Терюна, сочинителя рассказов о животных, с точки зрения его вкусов выглядит достаточно странно, но вот Берроуз и Ингленд вполне успешно писали именно фантастические тексты.

Однако еще до публикации этого длиннющего письма Лавкрафт стал своего рода знаменитостью среди корреспондентов и читателей журнала «Аргози». В 1913 г. в одном из своих писем он обругал сочинения Ф. Джексона, автора мелодраматических сочинений. Отклики на этот выпад были разные: одни читатели поддерживали позицию Аавкрафта, другие зло и даже злобно на нее нападали. Дело приняло неожиданный оборот, когда письмо от некоего Джона Рассела из Флориды, выступавшего ярым апологетом Джексона, оказалось написано стихами. В январском выпуске 1914 г. Говард ответил ему стихотворением «Возвращение Аавкрафта: к критикам». Дискуссия о творчестве Джексона продолжалась до октября 1914 г., и по численности и активности фанаты писателя явно одолевали его противников. Однако формально спор завершился стихотворением «Прощание критиков», написанным одновременно Аавкрафтом и Расселом, в котором они примирились. (Сделано это было, конечно же, по прямому настоянию редактора «Аргози».)

И вот это «побоище» вокруг творчества Джексона неожиданно самым положительным образом повлияло на Аавкрафта. Совершенно случайно возникшая полемика позволила ему собраться с силами, сесть и написать стихотворение, которое, при всей старомодности формы, оказалось ярким и любопытным для читателей. Самое же главное — на Аавкрафта обратили внимание представители мира любительской журналистики, окончательно вытащившие его из духовной и душевной скорлупы, в которой он замкнулся на годы.

Э. Дасс, тогдашний официальный редактор Объединенной ассоциации любительской прессы США (ОАЛП), заметил дискуссию в «Аргози» и пригласил и Аавкрафта, и Рассела вступить в его организацию. Согласились оба, и 6 апреля 1914 г. Говард Филлипс Лавкрафт стал полноправным членом ассоциации. Так, «выйдя из пустоты», он очутился в шумном и крикливом сообществе журналистов-любителей, где прижился на

много лет и где впервые реализовал себя как прозаик и автор рассказов о невообразимом и неведомом.

# Глава 4
# ЗАБОТЫ И РАДОСТИ ЖУРНАЛИСТА-ЛЮБИТЕЛЯ

Отличный портрет Аавкрафта, все же выбравшегося из-под обломков психического кризиса 1908–1912 гг., нарисовал А. Спрэг де Камп. Биограф фантаста писал: «В начале третьего десятка Лавкрафт выглядел почти так же, как и на протяжении всей своей оставшейся жизни. Он был чуть ниже пяти футов и одиннадцати дюймов (сто восьмидесяти сантиметров) ростом, с широкими, но сутулыми плечами и (за исключением нескольких лет в начале двадцатых годов) худым до костлявости, с шеей четырнадцатого размера, которая казалась слишком тонкой, чтобы держать его большую голову. У него были темные глаза и волосы (которые позже стали мышиного цвета) и вытянутое лицо с орлиным носом. Его заметной чертой был очень длинный подбородок — “фонарь” — под маленьким сжатым ртом, что придавало ему чопорный вид. Лавкрафт коротко стригся, почти под “ежик”, и зачесывал волосы на левый пробор. Он оправдывал такую прическу тем, что джентльмены восемнадцатого века именно так носили волосы под париками… У него были длинные тонкие бледные руки и маленькие ступни. Из-за пойкилотермии его руки были холоднее, чем ожидали люди. Обменяться с ним рукопожатием немного походило на пожатие руки трупу. Его одежда была чистой и аккуратной, но ультраконсервативной по стилю. На третьем десятке Лавкрафт предпочитал вызывающе старомодный внешний вид: “старательная культивация преждевременного пожилого возраста и портновской антикварности проявлялась в тугой сорочке, круглых манжетах, черном пиджаке и жилете, брюках в серую полоску, стоячем воротнике, черном галстуке-ленточке и т. д. — с соответствующими строгими и сдержанными манерами”… Когда он говорил, особенно с выразительностью, его голос становился резким… Он легко улыбался, но редко смеялся, и его смех описывали как “грубое кудахтанье”. Волнуясь, Лавкрафт начинал заикаться… С незнакомцами он вел себя осторожно, натянуто и очень официально, но, когда узнавал людей достаточно, чтобы расслабиться при них, становился очаровательным собеседником»[46].

И вот в 1914 г. этот новоанглийский джентльмен, словно только что вылезший из машины времени, угодил в бурный котел

американской любительской прессы. И почувствовал себя там как рыба в воде.

В США мир любительской журналистики был настоящим царством «самиздата», никем не регулируемого, где каждый имел возможность спокойно и неограниченно выпускать любые издания. Их отличие от коммерческих публикаций, часто бывавших, кстати, гораздо худшего качества, заключалось в позиции любителей: им было принципиально начхать — дает их издание прибыль или нет. Во многом их деятельность напоминала работу создателей фэнзинов более позднего времени — 60-х гг. XX в. И фактически Лавкрафт сам был таким журналистом-любителем еще с детства.

Другое дело, что в США, где граждане любят объединяться в различные ассоциации и союзы, существовало целых два значительных общества представителей любительской прессы. Первое такое объединение возникло еще в 1869 г., но просуществовало недолго, всего лишь до 1874 г. В 1876 г. на смену ему пришла Национальная ассоциация любительской прессы (НАЛП), а в 1895 г. Уильям Гринфилд, которому в тот момент исполнилось только четырнадцать лет, создал Объединенную ассоциацию любительской прессы (ОАЛП). В эту-то организацию и вступил Лавкрафт.

У каждой из двух ассоциаций был свой официальный печатный орган — «Юнайтед Аматер» у ОАЛП и «Нэшнел Аматер» — у НАЛП. Эти издания постоянно печатали списки членов, у них были официальные редакторы, и выходили они вполне регулярно. Журналы участников ассоциаций рассылались по этим членским перечням. Кстати, среди этих изданий «Консерватив», который вскоре начал выпускать Лавкрафт, равно как и журналы его друзей, вроде «Вагранта» У.П. Кука, выглядели очень прилично.

В списках члены организаций помечались номерами и буквами, обозначавшими возрастную группу. Буква «с» присваивалась членам ассоциации старше двадцати одного года, и поэтому Лавкрафт получил номер «1945с».

Любительские журналы во многом выпускались не столько авторами, жаждущими литературной славы, сколько типографами, которых больше заботило полиграфическое оформление текстов, нежели их содержание. Поскольку печатные услуги в первые десятилетия XX в. в США были достаточно дешевы, то и число мелких любительских журнальчиков постоянно росло. Хотя качество произведений, появлявшихся на их страницах, обычно оставляло желать лучшего. Позднее Лавкрафт напрямую называл тексты, печатавшиеся в таких изданиях, «дрянью».

Он считал подобный «самиздат» скорее хобби и отзывался о нем так: «Любительская пресса — это развлечение, но больше, нежели просто развлечение. По сути это самопроизвольное стремление к беспрепятственному художественному выражению тех, кто не может говорить в общепризнанном литературном русле так, как они для себя выбрали»[47]. Лавкрафт полагал, что именно любительская журналистика способна достичь двух важнейших целей «писателя по призванию»: спокойного самовыражения и самообразования (особенно для тех, кто не мог получить его каким-либо иным способом).

Он любил подчеркивать, что «любительская» — это самое важное слово в деятельности ассоциаций издателей-дилетантов. Его радовало то, что ассоциации не ставят перед собой никаких коммерческих целей. Он всегда ненавидел погоню за прибылью, особенно в писательской и журналистской сферах.

Любительская журналистика спасла Лавкрафта от того полурастительного существования, которое он вел после нервного срыва 1908 г. В этом сумбурном, суматошном и во многом несерьезном сообществе его быстро оценили, и здесь он вырос во влиятельную и авторитетную фигуру.

Впрочем, ко многим внутренним событиям в «царстве» любительской прессы Лавкрафт относился легко и даже с юмором. Например, раскол подобной журналистики на две ассоциации он воспринимал достаточно иронично и не всерьез.

Но для многих его соратников и этот раскол, и различные склоки внутри ОАЛП были содержанием всей жизни. Во всяком случае, сплетням и интригам внутри ассоциаций они уделяли не меньше времени, чем нынешние блогеры или посетители каких-нибудь популярных форумов на интернет-сайтах. И Лавкрафт тоже неизбежно оказывался впутанным в эти «разборки».

Так, после вступления в ОАЛП он успешно и ярко критиковал конкурирующее объединение. Однако в 1917 г., когда ему заявили, что его критика надуманна и вызвана исключительно незнанием реального положения дел в НАЛП, Лавкрафт решительно вошел и в эту организацию. После этого он изредка посылал свои тексты в ее официальный журнал, вяло интересовался делами и все-таки, к своему крайнему удивлению, в 1922–1923 гг. был избран «временно исполняющим обязанности президента» НАЛП.

В результате он постепенно стал одной из самых выдающихся фигур среди деятелей как ОАЛП, так и НАЛП конца 10-х — начала 20-х гг. XX в. Многие из идей, повлиявших на все развитие любительской журналистики, были выдвинуты именно Лавкрафтом.

В частности, он предложил создавать отделы самообразования в любительских журналах. Борьбу за чистоту английского языка на страницах подобных изданий также начал Лавкрафт. При этом он упорно призывал вернуться к стандартам и нормам литературного языка XVIII в., а в статье «Достоинство журналистики», изданной в 1915 г., он обрушился на употребление писателями жаргонизмов.

Лавкрафт придавал огромное значение литературной критике и возглавлял соответствующий отдел ОАЛП в 1915–1916, 1916–1917 и 1918–1919 гг. Он сильно повлиял на взгляды своих друзей Рейнхарта Кляйнера и Альфреда Гальпина, также работавших в этой области.

Лавкрафт создал ассоциацию самодеятельных журналистов и в родном городе, организовав «Любительский пресс-клуб Провиденса». Он регулярно участвовал в его заседаниях, и те, кто видел Лавкрафта, запомнили его навсегда. Обычно он говорил очень тихо и монотонно, смотрел только перед собой, поворачиваясь к собеседнику, лишь отвечая непосредственно на вопрос. Лавкрафт никогда не терял контроля и самообладания, сколь бы горячий спор ни разразился на заседании.

«Любительский пресс-клуб» просуществовал до осени 1916 г., а затем распался.

С 1915 г. Лавкрафт начал издавать собственный журнал «Консерватив». Первый его номер вышел в апреле, а всего было выпущено тринадцать номеров. Издание выходило достаточно часто в 1915, 1916 и 1917 гг. Потом был перерыв до июля 1918 г., еще номер был издан в июле 1919 г., и последние два номера опубликованы в 1923 г.

Первые три номера «Консерватива» почти полностью написал Лавкрафт, но от номера к номеру его вклад становился все меньше и меньше. И хотя сам издатель в июльском номере 1915 г. заявил, что журнал будет посвящен преимущественно литературе и литературной критике, его авторы не чуждались и политических тем.

На страницах «Консерватива» проповедовались идеи главенства английской расы над национальными меньшинствами, отвергались принципы анархизма и социализма. Также Лавкрафт и его соратники были активными поборниками «сухого закона», призывая к полнейшей трезвости и сами следуя этим принципам. Издатель «Консерватива» утверждал, что никогда в жизни не пробовал спиртного и никогда не попробует.

С 1916 г. Лавкрафт, при поддержке своего знакомого Э.Ф. Локхарта из Южной Дакоты, начал еще упорнее высказываться на страницах любительских журналов в поддержку антиалкогольных

мер. Он понимал, что идея принудительной трезвости не популярна, но при этом считал, что «сухой закон» все-таки должен быть принят.

Неприязнь к пьянству и даже вообще к алкогольным напиткам Лавкрафт демонстрировал и в обычной жизни, и в творчестве. В стихотворении «Баллада о Патрике фон Флинне» он с особенной неприязнью отмечал любовь ирландцев к выпивке. В январе 1915 г. в «Провиденс ивнинг ньюс» вышла его сатира «Власть вина». И это стало только началом последующих активных выступлений Лавкрафта в пользу «сухого закона». Сам же он заявлял, что никогда в жизни не пробовал «опьяняющей жидкости», что алкоголь только губит, портит и оскотинивает людей и что его тошнит от самой «вони» спиртного. Однако впоследствии Лавкрафт счел, что реальный «сухой закон» принес больше вреда, чем пользы, и никак не отреагировал на его отмену в 1933 г.

В июле 1915 г. Лавкрафт был избран на пост первого вице-президента ОАЛП. Тогда же он постепенно возобновил свою научно-просветительскую деятельность. На страницах «Провиденс ивнинг ньюс» стали появляться его статьи по астрономии, выходившие вплоть до мая 1917 г. Внешне они выглядели сухо и скучновато, зато в них Лавкрафт отмечал все без исключения небесные явления, которые можно было заметить на момент совершенных им наблюдений.

Кроме того, в этих статьях он начал осторожно цитировать собственные стихи. При публикации Лавкрафт подчеркивал, что это сочинения некоего современного поэта, но не называл его имени.

В 1915 г. в «Эшвилл газетт ньюс», издававшейся в Северной Каролине, он выпустил целый цикл из четырнадцати статей, посвященных подробному изложению основ астрономии. В этой газете он начал печататься потому, что его друг Честер Пирс Манро перебрался в это время в Северную Каролину и, скорее всего, помог старому приятелю опубликоваться на страницах местной прессы.

Будучи поглощен организаторскими заботами, Лавкрафт все же не утратил вкуса к полемическим схваткам. Еще в сентябре 1914 г. он неожиданно вступил в спор с астрологом Й. Хартманном, статья которого «Астрология и война в Европе» появилась на страницах «Провиденс ивнинг ньюс» 4 сентября. На эту статью Лавкрафт ответил яростным отзывом «Наука против шарлатанства», где защищал астрономию и резко критиковал астрологию. Он, в частности, писал: «Автор с сожалением отмечает нынешнюю весьма опасную эпидемию астрологического

шарлатанства, имеющую место в нашем городе. Вера в способность звезд и планет предсказывать будущее, несомненно, является предрассудком грубейшего рода и самой нелепой чертой нашей просвещенной эпохи… Поскольку при существующих законах практически невозможно преследовать судебным порядком и наказывать астрологов, не платящих налоги за свое нечестивое ремесло, мы должны разить зло с другой стороны и стремиться подорвать астрологию, распространяя астрономические истины, возвышая таким образом общественность над уровнем шарлатанов, процветающих благодаря всеобщему невежеству»[48].

Хартманн не остался в долгу и в октябре ответил статьей, где заметил, что Лавкрафт и подобные ему критики просто ничего не знают об астрологии.

Сначала Лавкрафт отреагировал на этот выпад статьей «Фальшь астрологии», а потом решил нанести неожиданный удар. 13 октября 1914 г. в «Ивнинг ньюс» вышла статья «Астрология и будущее», автором которой якобы был Исаак Бикерстафф-младший. (Имя это намекало на публицистическое наследие Д. Свифта, использовавшего почти такой же псевдоним в полемике с астрологом Партриджем.) Издеваясь над типичными газетными прогнозами, Лавкрафт, используя псевдоастрологический жаргон, доказывал, что 26 февраля 4954 г. Земля погибнет от взрыва внутренних вулканических газов.

Хартманн на эту белиберду непосредственно не отреагировал, однако напечатал статью «Наука астрология», в которой утверждал, что астрологические знания опираются на прочный научный фундамент. В итоге 26 октября в «Ивнинг ньюс» вышла новая статья «И. Бикерстаффа», заявившего, что еще до взрыва Земли ее население сумеет уцепиться за хвост комета Делавена и перебраться затем на Венеру. Единственным, кто пострадает от взрыва, окажется некий Нострадамо Артмано, потомок «талантливого профессора Хартманна», в голову которого угодит тяжелый книжный том, взрывом выброшенный из публичной библиотеки Провиденса. Мозг Артмано будет поврежден до такой степени, что отныне несчастный уже не сможет заниматься астрологией.

Хартманн после этого все-таки понял, что над ним издеваются, и обрушился с резкой критикой на «И. Бикерстаффа-младшего», заявив, что астрологию только дискредитируют такие лжеученые, а подобные пародии выглядят просто недостойно.

17 декабря 1914 г. Лавкрафт выступил еще с одной критической статье — «Падение астрологии». Впрочем, видимо, вести полемику ему тоже надоело, и в последних заметках «И.

Бикерстаффа-младшего», наполненных бессодержательными и банальными прогнозами («судя по всему, в июне наступит лето» и т. п.), он лишь сетует на резкость Хартманна по отношению к «его коллеге-астрологу».

Его оппонент, который, судя по всему, наконец-то узнал о роли Аавкрафта в розыгрыше, на эту статью никак не отреагировал, и дискуссия угасла сама собой.

Одновременно Лавкрафт продолжал писать стихи, хотя позднее он и назовет их «скверными» и «жалкой стряпней». Большую часть из них все также составляли «стихи по случаю» для друзей и знакомых, нередко посвященные каким-нибудь событиям в сфере любительской журналистики.

Из этих его поэтических работ самым любопытным будет «Старое Рождество», созданное в конце 1918 г. Это длинное стихотворение описывает обычную рождественскую ночь в Англии XVII–XVIII вв.

Иногда откровенно непонятно, почему Лавкрафт выбирал ту или иную тему для стихов. Так, стихотворение «Премудрость» представляет собой переложение двадцать восьмой главы библейской «Книги Иова». По-прежнему Лавкрафт подражал и античной классике. Например, он создал подражание «Метаморфозам» Овидия, опубликованое в 1919 г.

Среди стихотворений этого периода заслуживает внимание и текст «Вдохновение», вышедший в «Консерративе» в октябре 1916 г. Тематически перед нами довольно слабая вещь, посвященная хвалам вдохновению, посещающему поэта. Однако она оказалась первым поэтическим произведением Лавкрафта изданным на страницах профессиональной печати — «Вдохновение» через месяц было републиковано в бостонском «Нэшнел мэгезин». Еще несколько его стихотворений появилось там позже, и, видимо, Лавкрафт получил за них первый в своей жизни гонорар.

В некоторых из его сатирических стихов критикуются литературные новаторства. В стихотворении «В мажоре» Лавкрафт резко обрушился на творчество У. Уитмена. В целом ряде текстов (как поэтических, так и прозаических) Лавкрафт осуждал тематику современной ему поэзии, а также ее отказ от рифмы и определенного поэтического размера. (Особенно его раздражала мода на белый стих, которой он посвятил негодующую статью «Эпидемия верлибра».)

Значительная часть опубликованных стихов подписана псевдонимами. Лавкрафт вообще обожал использовать самые разные вымышленные имена, общее число которых превышает двадцать. Из них самыми известными остаются Льюис Теобальд-

младший, поскольку он употреблял его и позже, особенно в письмах, а также Уорд Филлипс. (Последний псевдоним позднее стал именем героя его рассказа «Врата серебряного ключа».)

Иногда имена-маски намекали на поэтов более раннего времени. Например, псевдоним Арчибальд Мэйнворинг напоминает о творчестве одноименного поэта XVIII в., переводившего «Метаморфозы» Овидия. А Льюис Теобальд-младший указывает на специалиста по Шекспиру, высмеянного А. Поупом в «Дунсиаде».

Некоторые стихи Лавкрафта посвящены политическим темам. В них он жестко критиковал США за то, что те не поддержали Великобританию с начала Первой мировой войны, а также выступал против немцев и их военного и политического руководства. На гибель «Лузитании» Лавкрафт отозвался стихотворением «Преступление из преступлений», которое вышло в 1915 г. в уэльсском любительском журнале, а затем было издано в виде отдельной брошюры.

Также он публиковал антипацифистские стихи и тексты, демонстрирующие его искреннюю любовь к Англии, — например, «Американец — матери-Англии» и «Американец — британскому флагу».

А между тем первой реакцией Лавкрафта на Первую мировую войну стала статья «Преступление века», изданная в апрельском номере «Консерватива» за 1915 г. Там он утверждал, что главным несчастьем войны является то, что два главных представителя арийской расы — немцы и англичане — набросились друг на друга. Лавкрафт писал: «Англичане и немцы — кровные братья, ведущие род от одних и тех же суровых предков, поклонявшихся Вотану, одаренные одними и теми же строгими добродетелями и воодушевленные одними и теми же благородными устремлениями. В мире чуждых и враждебных рас общая миссия этих мужественных людей — миссия единения и сотрудничества со своими братьями-тевтонами по защите цивилизации от нападок всех остальных. Тевтонам предстоит работа: союзом, который они должны своевременно заключить, последовательно сокрушить возрастающую мощь славян и монголов, сохранив для Европы и Америки блестящее будущее, которое им предопределено»[49].

В публицистике этого времени Лавкрафт высказывался и на тему превосходства белой расы над черной. В данном вопросе он явно находился под влиянием как сочинений американских «специалистов» по расовой проблеме, так и трудов британца Т.Г. Хаксли. Этот ученик и последователь Дарвина в своей книге «Место человека на Земле и другие антропологические эссе»

утверждал, что народы со светлыми волосами и кожей («нордические варвары») являются вершиной эволюции.

Возможно, на Лавкрафта оказали воздействие и книги Х.С. Чемберлена, но точных доказательств этому нет. Хотя вряд ли он не ознакомился со столь прославленным автором, одним из «отцов» теоретического расизма. И уж совершенно точно, что Лавкрафт прочитал вполне расистскую книгу У.Б. Смита «Цветная линия».

В собственных текстах он нередко критиковал сторонников полного равенства всех рас. Например, в статье «В мажоре», вышедшей в июльском номере «Консерватива» за 1915 г., Лавкрафт восхищался куклукс-кланом. (Лишь в 30-х гг. XX в. он поменял взгляды и крайне критично высказался об этой организации. Однако от расистских воззрений на негров как на биологически низших существ Лавкрафт не отказался до конца жизни.)

Ирландский вопрос также его беспокоил. Особенно Лавкрафта возмущал военный нейтралитет Ирландии в годы Первой мировой войны, которая не поддержала полностью Великобританию. Итогом его чувств и размышлений стала уже упомянутая злая сатира «Баллада о Патрике фон Флинне, или Ирландо-германо-американский англоненавистник», появившаяся в апрельском номере «Консерватива» за 1916 г.

Вероятно, движимый патриотическими и националистическими побуждениями, в 1917 г. Лавкрафт неожиданно решил вступить в Национальную гвардию. Он прошел медицинское обследование, на котором сочли, что у него нет никаких физических препятствий к военной службе. Но, видимо, в дальнейшем у Лавкрафта выявили некие нервные или психические отклонения и в Национальную гвардию зачислить отказались.

Пока Лавкрафт занимался борьбой на самых разных «публицистических фронтах», он приобретал все больше и больше друзей среди журналистов-любителей. Среди них самыми близкими стали Морис Мо, Эдвард Коул и Рейнхарт Кляйнер. С 1916 г. они вели между собой обширную переписку, и этот обмен письменными посланиями положил начало чудовищному эпистолярному наследию Лавкрафта из почти ста тысяч писем. Чуть позже, в 1917 г., будущий фантаст приобрел еще одного близкого «друга по переписке» — поэта Сэмюэля Лавмена.

В 1916 г. Морис Мо предложил создать «корреспондентский круг», куда вступили Лавкрафт, Кляйнер и однофамилец Э. Коула — Айра Коул из Канзаса. Объединение получило название по первым слогам фамилий участников — «Кляйкомоло». Когда

письмо отправлялось всем участникам «круга», то из обращения убирался слог, обозначавший автора письма. (Например, Лавкрафт обращался к своим товарищам «Дорогой Кляйкомо!».)

Изначально группа стремилась «спасти от забвения само искусство сочинения писем». Лавкрафт работал на этом сомнительном поприще до конца жизни, и письма составляют значительную часть его творческого наследия. При этом они чаще запутывают исследователей, чем дают истинное представление о его взглядах. Скрытный и осторожный Лавкрафт, всегда хорошо прятавший свои чувства, оставался таким и в письмах. В них проявляет себя не сам писатель, а скорее его лирический герой, которого он придумывал каждый раз и для каждого из корреспондентов.

Э. Локхарт, выступавший вместе с Лавкрафтом в поддержку «сухого закона», любопытен еще и тем, что в журнале «Юнайтед Аматер» в сентябре 1915 г. опубликовал первую биографию своего друга. Это показывает, что всего за полтора года Лавкрафт стал очень заметной фигурой в мире любительской журналистики с очень определенным имиджем. Локхарт описывал своего героя как затворника, глубоко погрузившегося в старые книги, обремененного физическими недугами и почти нетрудоспособного, по сути дела — настоящего инвалида.

И сам Лавкрафт активно поддерживал этот образ.

А тем временем в семье Лавкрафт произошли очередные изменения не к лучшему. В апреле 1915 г. скончался дядя Говарда — Франклин Чейз Кларк, супруг его тетки Лилиан. В декабре 1916 г. умер кузен Филлипс Гэмвелл. Судя по всему, Лавкрафт очень любил Филлипса, хотя виделись они крайне редко и больше переписывались. Впоследствии писатель считал, что его любовь к сочинению писем возникла из эпистолярной связи, которую он поддерживал с двоюродным братом. На смерть кузена он отозвался элегией, опубликованной в январе 1917 г. в «Провиденс ивнинг ньюс».

После смерти Филлипса его мать Энни Гэмвелл вернулась в Провиденс и в начале 1919 г. поселилась в доме своей сестры Сюзен и племянника Говарда на Энджел-стрит.

В 10-х гг. XX в. Лавкрафт постепенно потерял интерес к театру, зато открыл для себя кинематограф. Новое увлечение настолько его захватило, что отразилось даже в его поэтическом творчестве. В феврале 1916 г. в «Провиденс Аматер» вышло стихотворение «К Чарли из комедии», где заметна искренняя симпатия поэта к Чаплину и его картинам.

В январе 1917 г. Лавкрафт неожиданно решил поучаствовать в конкурсе на лучшую рецензию на фильм «Скульптор»,

проводившуюся местным кинотеатром. Кинокартина была посвящена истории современной американской пары из Флориды, постепенно осознающей себя новой инкарнацией древних египтян из священных Фив. Лавкрафт написал разгромную четырехстраничную статью и, к своему крайнему изумлению, конкурс выиграл.

Но все-таки главным его делом и призванием была не сиюминутная публицистика, а проза. И он начинал это все лучше и лучше осознавать. В 1916 г. Лавкрафт наконец опубликовал свое первое серьезное прозаическое произведение — в «Юнайтед Аматер» вышел его рассказ «Алхимик». При этом сам автор подверг этот текст сдержанной критике в литературном обзоре журнала в мае 1917 г.

В сентябре 1917 г. начинающий писатель приобрел нового друга, которому суждено сыграть важную роль в его литературной биографии, — У. Пола Кука из Массачусетса. Этот заметный деятель любительской журналистики, как утверждал сам Лавкрафт, обладал острым умом, энциклопедическими знаниями и замечательным чувством юмора. Кроме того, Кук очень интересовался фантастикой и «литературой ужасов», собрав представительную коллекция книг этих жанров.

Именно Кук добился у Лавкрафта разрешения напечатать его другую подростковую вещь — «Зверь в пещере», вышедшую в журнале «Вагрант» в июне 1918 г.

Судя по всему, он и побудил Лавкрафта, уничтожившего большинство своих ранних рассказов, попытаться создать что-то новое в прозе. В результате в июне 1917 г. на свет сначала появился рассказ «Склеп», а затем — «Дагон».

В ноябрьском номере «Вагранта» за 1919 г. Кук с восторгом отозвался о всем творчестве Говарда Филлипса Лавкрафта, утверждая, что тот является учеником По и сможет когда-нибудь достичь уровня своего духовного учителя. Он также первым отметил влияние Г. де Мопассана на творчество молодого прозаика из Провиденса. (Судя по всему, Кук имел в виду рассказ «Орля», хотя неизвестно, прочитал ли его в это время сам герой хвалебной статьи.)

Завершая панегирик, Кук подчеркнул, что всегда будет ценить Лавкрафта как писателя и что тот является единственным автором любительской журналистики, заслуживающим у читателей что-то большее, нежели просто беглое внимание.

Кук оказался неплохим пророком. Лавкрафт, создав два новых рассказа, окончательно вышел из состояния психологической подавленности, в котором пребывал столько лет, и ступил на стезю, сделавшую его воистину великим. Он стал

прозаиком, специализирующимся на написании рассказов о сверхъестественном, фантастических и научно-фантастических произведений, настоящим мастером ужасающего.

# Глава 5
# У ПОРОГА «СТРАНЫ УЖАСА»

Изучая творчество Лавкрафта, поражаешься тому, до какой степени даже в ранних его произведениях проявляется типичный лавкрафтианский стиль и тематика. Он рано «заговорил своим голосом», используя оригинальные темы и выбирая определенные изобразительные средства. (Может быть, не всегда удачные, но это уже другой вопрос.) И на протяжении десятилетий менялись лишь отдельные стилистические частности, но не основные черты. При этом сам Лавкрафт всегда был склонен преувеличивать воздействие на свое творчество со стороны других создателей «литературы ужасов», нередко считая себя лишь подражателем. Разумеется, это слишком скромное и абсолютно ошибочное мнение.

Даже влияние Э. По на раннее творчество Лавкрафта не стоит преувеличивать. Первое время будущий писатель-фантаст сознательно старался подражать литературному кумиру. Он даже замечал, что долгое время думал, будто рассказ выйдет неправильным и неестественным, если в нем не будет хоть чего-то от манеры Э. По. Но по мере того как росли опыт и мастерство, в текстах гасли даже отголоски стиля великого американского новеллиста. И даже в рассказах Лавкрафта, написанных в 1917 г., явственно видна рука самобытного и оригинального литератора.

Первая из этих «историй ужасов», «Склеп», посвящена персонажу, которого зовут Джервас Дадли. Он заключен в сумасшедший дом, потому что окружающие сочли его неизлечимым безумцем. По своему психическому складу Джервас уже напоминает многих других, более поздних героев Аавкрафта: «С раннего детства я был отрешенным, далеким от жизни мечтателем и оригиналом. Материальное положение моей семьи освобождало меня от забот о хлебе насущном. Весьма импульсивный склад моего характера отвращал меня и от научных занятий, и от развлечений в кругу друзей или близких. Я предпочитал оставаться в царстве грез и видений, вдали от событий реального мира»[50].

Несчастья Джерваса начались после того, как неподалеку от собственного дома он обнаружил фамильный склеп семьи Хайд, проживавшей в соседнем поместье. Поместье это сгорело, а склеп заброшен. Гробница производит огромное впечатление на Джерваса. Он часами бродит вокруг, а затем решает сломать замок. Это у него не получается. Постепенно Джервас начинает

слышать призрачные голоса, доносящиеся из склепа. Эти голоса принимаются руководить молодым человеком.

По их указанию в комоде на чердаке он находит ключ от гробницы. Затем Джервас забирается в склеп, и с каждым днем начинает проводить там все больше и больше времени. В психике героя рассказа происходят перемены — он говорит с архаичными оборотами, исполняет песни XVIII в. Одновременно у него возникает панический страх перед грозами. (В дальнейшем выясняется, что поместье Хайдов сгорело во время грозы.)

И вот однажды ночью, идя домой от склепа, Джервас неожиданно видит особняк Хайдов полным жизни и украшенным огнями. Он отправляется туда и попадает на бал.

Неожиданный раскат грома прерывает празднество, в доме начинается пожар, а Джервас столь же внезапно приходит в себя. Он находится у склепа, а его крепко удерживают двое мужчин. Ему объясняют, что он провел ночь снаружи гробницы, а также обращают его внимание на нетронутый замок. Джерваса отправляют в сумасшедший дом, а внутри склепа находят миниатюру с надписью «Дж. Х.». Человек, изображенный на картинке, похож на Джерваса Дадли как две капли воды. Там же был найден старый пустой гроб с табличкой «Джервас». В финале рассказа главного героя обещают похоронить в этом гробу и в этом склепе.

Лавкрафт заявлял, что замысел «Склепа» возник у него в 1917 г., когда он случайно проходил мимо кладбища и заметил чью-то старую могильную плиту. Фантаст вообразил, что смог бы пообщаться с покойником, лежащим под этой плитой, побеседовать с ним о прошлых временах и наступивших переменах. Из этого неожиданного посыла позднее возникла более полноценная сюжетная конструкция «Склепа».

Этот рассказ не слишком характерен для творчества Лавкрафта. Хотя бы потому, что ситуация в нем до конца не определена: действительно ли некий дух вселился в Дадли Джерваса, или все случившееся было галлюцинациями, порожденными больным мозгом героя? Начало рассказа создано под влиянием «Береники» Э. По, но в дальнейшем Лавкрафт писал уже вполне самостоятельно. Лишь фамилия Хайд является небольшим намеком на другое известное произведение о раздвоении личности — «Странную историю доктора Джекила и мистера Хайда» Р.Л. Стивенсона.

Вообще, сама идея переселения души и вселения ее в чужое тело впоследствии стала одной из заметных тем в лавкрафтовских произведениях — она еще появится в таких рассказах, как «Серебряный ключ», «Тварь на пороге», и романе

«История Чарльза Декстера Варда».

Лавкрафту нравился «Склеп», и это действительно интересная и психологически сложная вещь.

«Дагон» больше походит на поздние вещи писателя — и по тематике, и по литературному оформлению сюжета. И не случайно исследователи его творчества (но не сам Лавкрафт!) включают этот рассказ в цикл историй, относящихся к так называемым «Мифам Ктулху».

Историю, рассказанную в «Дагоне», также можно трактовать и как вполне реальное происшествие, и как изощренную галлюцинацию. Во время Первой мировой войны герой-рассказчик оказывается единственным, кто выживает после атаки германской подводной лодки на его корабль. Он спасается на шлюпке и после нескольких дней странствий неожиданно обнаруживает участок морского дна, поднявшийся из пучины. Герой отправляется в дальнейший путь пешком и набредает на огромный кратер в земле. На дне гигантского амфитеатра высится чудовищный монолит. На этом памятнике неизвестной цивилизации изображены очень странные существа непомерной величины. Одно из них убивало кита, при этом морской гигант оказывался одного размера со своим убийцей.

Затем герой замечает, как из воды в центре кратера поднимается почти такое же ужасное создание. «Затем вдруг я увидел его. Поднявшись над темными водами и вызвав этим лишь легкое, почти беззвучное вспенивание, какой-то необычный предмет плавно вошел в поле моего зрения. Громадный, напоминающий Полифема и всем своим видом вызывающий чувство отвращения, он устремился, подобно являющемуся в кошмарных снах чудовищу, к монолиту, обхватил его гигантскими чешуйчатыми руками и склонил к постаменту свою отвратительную голову, издавая при этом какие-то неподдающиеся описанию ритмичные звуки. Наверное, в тот самый момент я и сошел с ума»[51]. Герой приходит в себя в лодке, а вокруг вновь простираются лишь воды океана. Вскоре его подбирает корабль. Рассказчик спасся, но не в состоянии отделаться от воспоминаний об увиденном. Судьба всего человечества предстает перед ним в самом жутком свете: «Я не могу думать о морских глубинах без содрогания, которое вызывают у меня безымянные существа, в этот самый момент, быть может, ползущие и тяжело ступающие по скользкому морскому дну, поклоняющиеся своим древним каменным идолам и вырезающие собственные отвратительные образы на подводных гранитных обелисках. Я мечтаю о том времени, когда они поднимутся над морскими волнами, чтобы схватить своими

зловонными когтями и увлечь на дно остатки хилого, истощенного войной человечества, о времени, когда суша скроется под водой и темный океанский простор поднимется среди вселенского кромешного ада»[52].

Герой «Дагона» находит спасение только в регулярных приемах морфия. Постепенно ему начинает казаться, что подводный монстр преследует его и на суше, а потому он решает покончить жизнь самоубийством. Текст завершается истерическим воплем персонажа: «Конец близок. Я слышу шум у двери, как будто снаружи об нее бьется какое-то тяжелое скользкое тело. Оно не должно застать меня здесь. Боже, эта рука! Окно! Скорее к окну!»[53]

«Дагон» относится к тем лавкрафтовским рассказам, в которых утверждается, что некое запретное знание способно свести человека с ума или вообще уничтожить. (Эта тема позднее станет крайне важной для творчества фантаста.) Также Лавкрафт впервые поднял здесь идею угрозы человечеству со стороны неких странных, почти потусторонних существ, обитающих в сокровенных местах Земли или космоса. Как отмечали многие исследователи, именно в этом рассказе явственно прозвучала и тема осознания необыкновенной древности мира и незначительности роли человека в нем.

Сам Лавкрафт относил «Дагон» и «Склеп» к историям об ужасных галлюцинациях. В реальности чудовищный монстр не покидал морского дна, а героя убило собственное безумие. Да и в целом рассказ можно трактовать как галлюцинацию, вызванную одиночеством и страданиями главного персонажа, находящегося посреди моря в пустой шлюпке.

Но, с другой стороны, «Дагон» не случайно оказался в сознании читателей тесно связан с другими произведениями Лавкрафта, повествующими вовсе не о воображаемых, а о якобы вполне реальных монстрах. Он легко воспринимается как строгий отчет о столкновении героя с потусторонним злом, угрожающим не только одному персонажу, но и всем обитателям Земли.

Среди литературных произведений, возможно, повлиявших на замысел «Дагона», исследователи справедливо отмечают «Рыбоголового» Ирвина Кобба — историю о рыбочеловеке, обитающем в таинственном озере. Она была опубликована в «Аргози» в 1913 г. Также на воображение Лавкрафта могли воздействовать «Пеллюсидар» Э.Р. Берроуза, где упоминаются разумные подводные существа, «Демон моря» В. Руссо и «Лунная заводь» А. Меррита, в которой действует некая амфибийная раса «Акка», скрывающаяся под землей. Но все эти литературные параллели оказали на «Дагона» лишь косвенное и

неопределяющее влияние.

В июле 1917 г. рассказ «Склеп» был принят У.П. Куком для «Вагранта», но издан был лишь в марте 1922 г. «Дагону» сначала повезло вроде бы больше — его взялся напечатать любительский журнал «Финикиец». Однако публикация почему-то не состоялась, и рассказ вышел в том же «Вагранте» в ноябре 1919 г.

В 1917 г. Лавкрафт также написал рассказ «Воспоминания о докторе Сэмюэле Джонсоне». Эта историческая миниатюра появилась в семнадцатом номере «Юнайтед Аматер» под псевдонимом Хэмфри Литтлуит. Здесь Лавкрафт пересказал часть воспоминаний о С. Джонсоне, взятых из самых разных исторических источников, имитируя при этом стиль авторов XVIII в.

Только через год начинающий фантаст создал очередной рассказ на сверхъестественную тему. Это «Полярная звезда», вначале которой герою-рассказчику снится причудливый сон. Ему кажется, что он обитает в некоей стране Аомар, в городе Олатое, которому грозит нападение племени желтокожих уродцев и извергов. Герой, в отличие от других ломарцев, не взят в действующую армию. Однако у него есть своя важная миссия — он должен находиться на вершине дозорной башни, чтобы вовремя предупредить горожан о возможной опасности. В критический момент битвы он видит Полярную звезду и под влиянием ее света впадает в гипнотический транс: «Моя отяжелевшая голова упала на грудь, и когда я устремил свой взор вверх, а это было уже во сне, то увидал, что Полярная звезда насмешливо смотрела на меня в окно; она висела так высоко над горизонтом, что ее не могли скрыть огромные, узловатые ветви деревьев, которые, сгибаясь под ураганным ветром, шумели листвою над угрюмым болотом. Все это происходило во сне, и я до сих пор не очнулся от него»[54]. В итоге враги захватывают город Олатое.

Герой приходит в себя в нашем мире, и ему говорят, что никакой страны Ломар никогда не существовало. Его собеседники также утверждают, «что в тех краях, где Полярная звезда сияет высоко в небе, а красный Альдебаран медленно оборачивается по самому краю небосвода, нет и никогда не было ничего, кроме тысячелетних льдов и снегов и что здесь никогда не обитало никакой иной расы, кроме приземистых существ с желтой, отполированной жестокими ледяными ветрами кожей и что существа эти называются эскимосами»[55].

Эту историю обычно относят к так называемому «сновидческому циклу», однако само выделение такой группы текстов в творчестве Лавкрафта выглядит весьма сомнительным.

Наиболее любопытным элементом в рассказе, возникшим, видимо, походя и совершенно случайно, стало упоминание неких Пнакотических (или Пнакотикских) рукописей, которые читает главный герой. Так Лавкрафт начал придумывать никогда не существовавшие оккультные книги, якобы содержащие тайны, недоступные современному человечеству. Это положило начало целой интеллектуальной игре в виртуальную библиотеку «сокровенных знаний», которая долгие годы будет развлекать и самого писателя, и некоторых его друзей.

На возникновение рассказа «Полярная звезда» оказала воздействие дискуссия по религиозным вопросам между Лавкрафтом и его другом Морисом Мо. В ходе этого письменного спора фантаст между прочим описал свой сон о некоем странном городе, существовавшем в далеком прошлом и которому грозило нечто ужасное. Во время сна Лавкрафт упорно стремился осознать, что же должно произойти, и в то же время смертельно этого боялся. Вот это сновидение и стало непосредственным толчком к созданию «Полярной звезды».

В 1918 г., судя по всему, Лавкрафт написал и рассказ-сериал «Тайна мызы Мердон». При создании его он пытался использовать навыки в написании детективов и утверждал, что сочинять его было неплохим развлечением. Однако в итоге Лавкрафт так и воспринял «Тайну мызы Мердон» как несерьезную шутку, и рассказ никуда не пошел, и рукопись его была утрачена.

В этом же году фантаст в соавторстве с поэтессой-любительницей Уинифред Вирджинией Джексон создал рассказ «Зеленый луг», опубликованный в «Вагранте» только в 1927 г. (Позднее У. Джексон выступила в качестве соавтора Лавкрафта и при написании рассказа «Хаос наступающий».)

Поводом для сотворения «Зеленого луга» также послужил сон, только привидевшийся не Лавкрафту, а Джексон. Затем она придумала план рассказа, а ее приятель-фантаст написал его. «Зеленый луг» был опубликован под псевдонимами Элизабетт Невил Беркли и Льюис Теобальд-младший.

Рассказ открывает псевдодокументальное вступление, в котором утверждается, будто данный текст найден внутри метеорита и написан на древнегреческом языке. К сожалению, последние страницы манускрипта были утрачены в ходе химических экспериментов, при помощи которых ученые пытались сделать записи более читабельными.

Записи, извлеченные из метеорита, ведутся от лица героя, который приходит в себя на некоем островке, отрывающемся от суши и спокойно плывущем по воде. Затем рассказчик замечает некий зеленый луг, неотрывно притягивающий его взор. Он также

видит странных существ, прячущихся в соседнем лесу, и слышит странное пение. Герой приближается все ближе к лугу: «К тому времени я уже проплывал в виду Зеленого Луга, и голоса поющих стали гораздо слышнее и отчетливее. Мне показалось странным, что при моем знании почти всех языков на свете я так и не смог разобрать слов. Как и раньше, когда я слышал их с большого расстояния, они показались мне мучительно знакомыми, но и теперь эти торжественные гимны не пробуждали внутри меня ничего, кроме смутного и жутковатого чувства узнавания. Пожалуй, я еще был очарован и вместе с тем напуган необычным звучанием голосов — звучанием, которое мне не передать словами»[56].

Герой подбирается все ближе к своей цели и наконец открывает ужасную истину: «И когда наконец мой островок подплыл почти к самому берегу, а грохот водопада почти заглушил многоголосое пение, я увидел его источник — увидел и в одно ужасающее мгновение вспомнил все. Я не могу, я не осмеливаюсь писать о том, что я увидел, ибо там, на Зеленом Лугу, хранился омерзительный ответ на все мучившие меня некогда вопросы, и этот ответ, без сомнения, сведет с ума всякого, кто узнает его, как это уже почти случилось со мной… Теперь я знаю природу всего случившегося со мною — со мною и с некоторыми другими, которые тоже называли себя людьми, а потом пошли тем же путем! Я знаю наперед тот бесконечно повторяющийся цикл будущего, из которого уже не вырваться ни мне, ни остальным… Я буду жить и чувствовать вечно — и это несмотря на то, что моя душа из последних сил взывает к богам о милосердной смерти и забвении… Все открыто моему взору: там, за оглушительным водопадом, лежит страна Стетелос, где люди рождаются изначально и навеки старыми… А на Зеленом Лугу… Но я попытаюсь послать весточку через все эти неисчислимые бездны затаившегося ужаса…»[57]

На этом месте рукопись якобы становится нечитаемой, и рассказ обрывается.

Многие исследователи, например, уже не раз упомянутый С.Т. Джоши, недоумевают, не понимая, для чего вообще писался этот рассказ. На самом деле здесь Лавкрафт испробовал свои силы в создании текста, где на ужас намекают, но ни в коем случае не показывают его явственно. И можно сказать, что в такой разновидности хоррора он достиг вполне впечатляющих успехов. Уже «Зеленый луг» производит глубокое воздействие на читателя, который способен лишь воображать, что именно увидел герой, изобретая ужасы один другого кошмарнее.

Лавкрафт еще несколько раз будет пользоваться этим

приемом, однако потом откажется от него как якобы от «нечестного». В более зрелых текстах он тщательно пытается описать неописуемое, показать невозможный ужас, который превосходит человеческое воображение и таится за гранью нашей реальности.

В начале 1919 г. Лавкрафт принялся за написание еще одного заметного рассказа раннего периода творчества — «По ту сторону сна». (В некоторых русских переводах использовано более точное название «За стеной сна».) Этот рассказ любопытен тем, что в нем ярко показано ощущение огромности космоса и ничтожности Земли по сравнению с ним. Более того, в этом тексте впервые появляется идея, согласно которой реальность вовсе не такова, какова она выглядит, и что за ней скрывается нечто непонятное или ужасное. Лавкрафт четко, хотя и несколько вычурно выдвинул эту мысль в первом же абзаце рассказа: «Интересно, задумывается ли большинство людей над могущественной силой сновидений и над природой порождающего их темного мира? Хотя подавляющее число ночных видений является, возможно, всего лишь бледным и причудливым зеркалом нашей дневной жизни — против чего возражал Фрейд с его наивным символизмом, — однако встречаются изредка не от мира сего случаи, не поддающиеся привычному объяснению. Их волнующее и не оставляющее в покое воздействие позволяет предположить, что мы как бы заглядываем в мир духа — мир не менее важный, чем наше физическое бытие, но отделенный от него непреодолимым барьером. Из своего опыта знаю: человек, теряющий осознание своей земной сущности, временно переходит в иные, нематериальные сферы, резко отличающиеся от всего известного нам, но после пробуждения сохраняет о них лишь смутные воспоминания. По этим туманным и обрывочным свидетельствам мы можем о многом догадываться, но ничего — доказать. Можно предположить, что бытие, материя и энергия не являются в них постоянными величинами, какими мы привыкли их считать, точно так же пространство и время значительно отличаются там от наших земных представлений о них. Порой мне кажется, что именно та жизнь является подлинной, а наше суетное существование на Земле — явление вторичное или даже мнимое»[58].

Собственно рассказ начинается с того, что в 1900 г. некоего Джо Слейтера, жителя Катскильских гор (штат Нью-Йорк), за жестокое убийство помещают в психиатрическую больницу. Его мучают тяжелые приступы безумия, сопровождающиеся странными видениями: «В течение четверти часа Слейтер делал отчаянные попытки освободиться, бормоча на своем

примитивном диалекте что-то о зеленых, полных света зданиях, о громадных пространствах, странной музыке, призрачных горах и долинах. Но более всего его занимало нечто таинственное и сверкающее, что раскачивалось и хохотало, потешаясь над ним. Это громадное и непонятное существо, казалось, заставляло Слейтера мучительно страдать, и его сокровенным желанием было свершить кровавый акт возмездия. По его словам, ради того, чтобы убить это существо, он был готов лететь через бездны пространства, сжигая все на своем пути»[59].

Слейтера начинает изучать герой рассказа, интерн в лечебнице. Оказывается, врач-рассказчик изобрел некий прибор, при помощи которого возможно проникнуть в сознание пациента. Он с удивлением обнаруживает, что тело Слейтера захвачено внеземным существом, вступающим в контакт с главным героем. Пришелец называет его своим братом и заявляет, что одержим ненавистью к какому-то врагу, обитающему возле звезды Алголь. После кончины Слейтера инопланетное существо освобождается и, достигнув Алголя, видимо, вершит свою месть. В результате на этом месте звездного свода возникает мощнейшая вспышка, действительно произошедшая 22 февраля 1901 г.

Лавкрафт уверял, что рассказ был написан почти спонтанно, под влиянием статьи из «Нью-Йорк трибюн» о вырождении населения Катскильских гор. Слейтер на самом деле описан им как настоящий дегенерат, почти зверь. И от этого его образ еще больше контрастирует с высокоразвитым и высокоинтеллектуальным инопланетным существом, утверждающим, что заперт в этом теле, как в тюрьме.

В рассказе «По ту сторону сна» читатели столкнулись с уже вполне «оригинальным Лавкрафтом». Литературное влияние на текст если и было, то очень и очень опосредованное. Возможно, на фантаста оказала воздействие повесть Д. Лондона «До Адама», где герой видит сны о жизни первобытных людей. А может быть, на него слегка повлияло и другое произведение того же автора — «Смирительная рубашка», где главный персонаж в состоянии искусственного обморока путешествует по разным временам и землям. Но все это — лишь предположения.

В октябре 1919 г. «По ту сторону сна» вышел в мимеографическом журнале «Пайн Коне», издававшемся под редакцией Д.К. Прайора.

К сожалению, в другом произведении Лавкрафта этого времени литературное влияние опознается сразу же. В июне 1919 г. в «Юнайтед кооператив» был опубликован небольшой рассказ (скорее даже стихотворение в прозе) «Память». В нем описано, как Демон долины Нис беседует с «джинном,

пребывающим в лучах Луны», о прежних обитателях Земли. Джинн совсем не помнит этих существ, но Демон, осознав, что по долине течет река Век, оказывается более памятливым. Он говорит, что весь мир некогда населяли недолговечные существа, чье имя напоминало название реки — «человек». Они же напоминали обезьян, что прыгают по веткам деревьев над головами собеседников. «Получив такой ответ, джинн вернулся к себе на Луну, а Демон еще долго вглядывался в маленькую обезьянку, резвившуюся в ветвях исполинского дерева, что одиноко высилось посреди запущенного двора»[60].

Стилистическое влияние По очень заметно в этом тексте. И все же центральная идея рассказа — слабость и недолговечность человеческого рода перед неудержимым ходом времени — оказывается преимущественно лавкрафтовской. И воплотить ее удалось с заслуживающим всяческой похвалы лаконизмом.

В сентябре 1919 г. Лавкрафт закончил рассказ «Преображение Хуана Ромеро», который при его жизни так никогда и не был опубликован. Между тем в этом рассказе его автор оказался способен впечатляюще намекнуть на ужас, который рассказчик видит, но не может описать. (В русских переводах рассказ также назывался «Перевоплощение Хуана Ромеро» и «Исчезновение Хуана Ромеро».)

В «Преображении Хуана Ромеро» излагается история, якобы произошедшая в 1894 г. где-то на юго-западе США. Здесь главный герой — англичанин, проживший много лет в Индии, — работает на шахте. Он знакомится с мексиканским рабочим Хуаном Ромеро, на которого почему-то производит огромное впечатление индийское кольцо рассказчика. Однажды, во время горнопроходческих работ, рабочие с шахты натыкаются на огромную пещеру, дна которой никто не смог достичь. Ночью на лагерь горняков обрушивается буря. Перепуганный Ромеро будит рассказчика и произносит только одну фразу: «Это биение, там, внизу». Словно загипнотизированные, он и главный герой спускаются вниз в пещеру. Ромеро бросается вперед и падет в пропасть, а рассказчик смотрит ему вслед. Затем наступает кульминация ужаса: «На ощупь я добрался до края пропасти и посмотрел вниз — там раскинулось сплошное море огней, из глубины которого вырвался чудовищный многоголосый рев. Поначалу я был просто ослеплен. Затем стал различать на фоне пламени отдельные двигающиеся силуэты и, наконец, увидел… Но был ли это Хуан Ромеро? Боже мой! Я не осмелюсь сказать, что именно я там увидел!.. Но, видимо, какая-то небесная сила поспешила мне на помощь: внизу раздался страшный грохот, подавивший все остальные звуки и сравнимый по мощи со

столкновением двух вселенных»[61].

Наутро другие рабочие находят рассказчика в его бараке на обычном месте, а на других нарах обнаруживают мертвого Ромеро. Горняки клянутся, что оба участника ночного происшествия не покидали лагерь, однако у героя загадочным образом исчезло его индийское кольцо. А таинственная пропасть оказывается завалена обломками пустой породы.

Лавкрафт счел рассказ слишком неудачным и не пытался его опубликовать. Он даже не показывал его друзьям до 1932 г., когда Р. Барлоу выманил у него рукопись просто почитать. «Преображение Хуана Ромеро» было издано только в 1944 г., через семь лет после смерти Лавкрафта. Подобная скромность писателя в очередной раз кажется неуместной, потому что и в сохранившемся варианте рассказ выглядит занимательным и любопытным.

Примерно с 1915 г. Лавкрафт принялся активно писал и стихи о сверхъестественном. При этом он попытался сочетать свое чувство юмора с ощущением кошмара и ужаса бесконечной Вселенной, которые его всегда преследовал. Одним из образчиков такого ненормального синтеза и стало написанное в 1916 г. стихотворение «Ночной кошмар Поэта». Текст имеет подзаголовок «басня», и в нем рассказывается о некоем поэте Лукулле Ленгвише, большом любителе пирогов. Он мечтает писать стихи, но ему мешает ненасытный аппетит. Работает Лэнгвиш продавцом в бакалее.

Однажды он натыкается на собрание сочинений По, и под влиянием его произведений начинает создавать стихотворения на кошмарные и пугающие темы. В итоге после одной обильной трапезы Лэнгвишу видит жуткий сон, в котором ему является бесплотный дух, обещающий открыть тайны Вселенной. Поэт-обжора взирает на огромные миры, намного превосходящие Землю, и все же осознает, что они являются только атомами в бесконечности Вселенной. При этом Лукулл Лэнгвиш с презрением думает о нашей планете как о «частице пыли», населенной «моральными паразитами», непонятно почему считающими себя венцом Вселенной.

Эти идеи соответствуют и взглядам Лавкрафта этого периода. Например, в одном из писем 1916 г. он заявил, что человечество понапрасну воспринимает себя величайшим творением природы. Лавкрафт также отметил, что может быть самым интеллектуальным созданием во Вселенной является некий разумный газ. Эту идею он впоследствии воплотил в рассказе «Сияние извне».

Дух предлагает Лэнгвишу открыть очередную, еще более

страшную тайну, но тот в ужасе отказывается и приходит в себя. После этого он дает зарок больше никогда не злоупотреблять ни тортами, ни По. В финале Лавкрафт шутливо предостерегает от этого и остальных графоманов.

«Ночной кошмар Поэта» — очень противоречивое стихотворение, и автор это отлично понимал. Поэтому, когда Р. Барлоу решил включить это произведение в сборник стихов Лавкрафта, тот посоветовал ему исключить комическую и сатирическую часть при публикации.

В «Консерваторе» за октябрь 1916 г. было опубликовано стихотворение «Неведомое», подписанное «Элизабет Беркли». Обычно этот псевдоним использовала У. Джексон, бывавшая соавтором Лавкрафта, но в этот раз так подписался сам фантаст из Провиденса, чтобы помистифицировать публику. В этом стихотворном эксперименте он использовал приемы, характерные и для его последующих стихов, нагнетая яркие эпитеты, вроде «бурлящих облаков» и «кипящего неба». Однако стихотворный размер (ямб), которым было написано стихотворение, Лавкрафт больше никогда не употребит в своем творчестве.

В некоторых стихотворениях этого периода, вроде «Астрофобии», изданной в 1917 г., или «Немезиды», вышедшей в 1918 г., автор также стремился изобразить чувство космической беспредельности и одиночества. К несчастью, смысл их при этом плохо понятен, и ожидаемого ощущения ужаса у читателя они нисколько не вызывают.

В опубликованном в марте 1919 г. стихотворении «Откровение» герой-рассказчик пытается изучить небеса Юпитера, но в итоге ощущает лишь собственное ничтожество. Вернувшись на Землю, он осознает, и насколько ничтожна вся наша планета, что окончательно отравляет ему жизнь.

В целом ряде других стихотворений этого времени Лавкрафт тоже стремился использовать фантастические темы. К таким стихам относятся «Океан», «Мать-земля», «Город» и «Дом». Любопытно, что «Дом» посвящен тому же самому зданию под номером 135 по Бенефит-стрит, где еще развернутся жуткие события из лавкрафтовского рассказа «Заброшенный дом».

Особое положение в поэтическом творчестве Лавкрафта этого периода занимает стихотворение «Психопомп», которое было закончено в июне 1919 г. Стихотворение повествует о супругах де Блуа, якобы обитавших в средневековой Франции. Соседи суеверно считали их колдунами. Когда умер сын местного бейлифа, в его доме неожиданно появилась огромная змея. Ее ранили топором, и она уползла.

После этого жену сеньора де Блуа находят мертвой, с раной

на голове, в зарослях кустарника. Ее тело приносят в замок, где муж взирает на нее с гневом, но без удивления. На следующий день, в Сретение, бейлиф и его семья обнаруживает, что их дом окружен стаей волков. Вожак стаи врывается в дом, где его бьют тем же топором, что убили змею. Волк падает замертво, остальные разбегаются, а история завершается словами о том, что больше никто никогда не видел сеньора де Блуа. И каждому читателю становится понятно, что колдовская семейка была счастливой парой оборотней.

По сути дела, у Лавкрафта получился готический рассказ в стихах. (Сам он, кстати, считал это произведение прозаическим.) «Психопомп» был опубликован в «Вагранте» в октябре 1919 г.

Лавкрафт тем временем продолжал откликаться в стихах и на политические события. Например, он приветствовал вступление США в Первую мировую войну в таких произведениях, как «Американец — британскому флагу» и «Связь». В стихотворении «На поле боя в Пикардии», вышедшем в мае 1918 г., поэт скорбел об опустошении Франции.

В 1918 г. было издано стихотворение Лавкрафта «Доброволец», самое, пожалуй, известное из его стихов этого периода. Его напечатал целый ряд газет, в том числе и армейская газета Сан-Антонио (штат Техас). В этом пафосном сочинении автор утверждал, что каждый доброволец — истинный патриот и заслуживает народной любви и признания.

При этом сам Лавкрафт еще в декабре 1917 г. был отнесен местной призывной комиссией к «классу 5, подразделению G», то есть признан целиком и полностью не годным к военной службе. Позднее писатель говорил, что тяжко было получить очередное напоминание о собственной никчемности.

Интерес Лавкрафта к политике выразился и в политических статьях. Например, в эссе «Лига», вышедшем в «Консерваторе» в июле 1919 г., он с большим скепсисом отозвался о создании Лиги Наций. Лавкрафт писал о том, что Лига не сможет предотвращать войны, что невозможно достичь ее главной цели — полного разоружения и что ее будут разрывать десятки подпольных союзов, преследующих свои корыстные цели. Одновременно он мрачно замечал: «Войны, уменьшение числа которых было открыто признано целью предполагаемой Лиги, являются тем, что невозможно искоренить полностью. Как естественное выражение таких неотъемлемых человеческих инстинктов, как ненависть, жадность и воинственность, их всегда необходимо учитывать»[62]. Пророчества Лавкрафта оказались совершенно справедливыми и были подтверждены бесславным крахом мертворожденной Лиги.

Писатель крайне отрицательно отнесся к большевистской

революции в России. Во всяком случае, в 1919 г. в эссе «Большевизм» он утверждал, что пагубный пример «недочеловеческой русской черни» окажется притягательным и для американских низов и в этом заключается откровенная опасность ближайшего времени.

Политические симпатии и антипатии Аавкрафта в эти и последующие годы определяла идея, согласно которой главной ценностью в мире является «цивилизация», обеспечивающая существование высокоразвитых и высокочувствительных людей. С этой позиции он рассматривал все происходящее в мире и в Штатах. Лавкрафт утверждал, что современные люди не слишком далеко ушли от примитивных существ, что цивилизация — лишь тонкий слой, защищающий нас от «зверя-властелина», готового в любой момент пробудиться. И войну, и большевизм, и даже спиртное он относил к явлениям, пробуждающим это чудовище, жаждущее крови.

В сентябре 1918 г. Лавкрафт иронически поиздевался над своими друзьями в пародийной трагедии «Альфредо». Действие этой драмы, написанной в подражание произведениям елизаветинской эпохи, разворачивается в Испании, а главными героями выступают Ринарто, король Кастилии и Арагона, и его наследник Альфредо. Под видом первого действующего лица был выведен Р. Кляйнер, в это время — президент ОАЛП, а под вторым — А. Гальпин, его вице-президент. Себя Лавкрафт изобразил под именем первого министра Теобальдо, вполне узнаваемы и остальные его друзья из мира любительской журналистики. Иронизируя над любовными несчастьями Гальпина, автор пьесы сделал его объектом страсти сразу трех женщин, что в конце концов привело к кровавой развязке. Практически все персонажи в финале погибают, почти как в «Гамлете».

Понятно, что Лавкрафт воспринимал эту драматургическую поделку исключительно как шутку, никогда не стремился ее издать, и опубликована она была только в 1966 г.

Хорошо известно о насмешках Аавкрафта над любовными переживаниями Гальпина, но нет никакой достоверной информации о его собственных «сердечных неурядицах». В этой области он был скрытен и осторожен, явно не доверяя «противоположному полу». Когда в 1916 г. одна из участниц «Любительского пресс-клуба Провиденса» пыталась пригласить его на свидание, он напугал ее, сообщив, что должен попросить на это разрешения у матери. А в письмах Лавкрафт саркастично и с самоиронией замечал, что женщины, видимо, не в состоянии оценить его «колоссальный интеллект».

В переписке этого времени Лавкрафт однажды втянулся в долгий заочный спор с Кляйнером по поводу любви. Фантаст в этом вопросе был категоричен и заявлял, что любые эротические побуждения только замутняют мысль человека и приближают его к животным. Интерес к прекрасному полу он демонстративно ставил гораздо ниже интереса к тайнам космоса и Вселенной.

Однако, несмотря на столь громогласную и слегка инфантильную позицию, Лавкрафт, судя по некоторым слухам, оживившимся уже после его смерти, не оказался твердокаменно-равнодушен к женским чарам. К тому же романтический интерес совпал с общими профессиональными делами, поскольку возможный роман завязался у Лавкрафта с его соавтором — поэтессой Уинифред Вирджинией Джексон. Она была на четырнадцать лет старше своего коллеги, но при этом оставалась настоящей красавицей. И вполне может быть, что чисто интеллектуальное сотрудничество, переросло у нее и Лавкрафта в нечто более глубокое. Ходили слухи даже об их скорой женитьбе.

Точнее об этом эпизоде из жизни Лавкрафта сказать ничего нельзя, ибо в данном случае он оставался привычно скрытен и осторожен. Если любовные отношения и развились в нечто большее, чем платоническая привязанность, об этом он никогда не рассказывал. И только после его смерти, в 60-х гг. XX в., его бывшая жена Соня Грин в одном из разговоров заявила, будто бы она сумела отбить Лавкрафта у Джексон.

Альфред Гальпин также стал невольным вдохновителем и одного из прозаических текстов Лавкрафта — рассказа «Старый Сумасброд». Летом 1919 г. Гальпин до того, как в США начал действовать пресловутый «сухой закон», решил в первый раз попробовать спиртное. Он купил бутылку виски и бутылку портвейна, забрался в лесок недалеко от дома и хлебнул из обоих. Эксперимент, который не рекомендуется повторять никому, для Гальпина закончился в целом благополучно — он сумел почти ползком добраться до дома. Его рассказ о случившемся и вдохновил Лавкрафта на написание «обличительного» рассказа о вреде пьянства.

Действие «Старого Сумасброда» разворачивается в 1950 г., в Чикаго. Здесь, в бильярдной, служащей одновременно и подпольным «питейным заведением», уборщиком работает спившийся и почти потерявший человеческий облик старик. При себе он постоянно носит портрет молодой женщины. Однажды в бильярдную забредает молодой человек, которого зовут Альфред Тревер. Он — сын преуспевающего адвоката и женщины-поэтессы Элинор Уинг. Некогда она была замужем за Альфредом Гальпином, но вынуждена была бросить супруга из-за его дурных

привычек, возникших после первой выпивки в «уединенном леске». Все это Альфред Тревер рассказывает, собираясь пригубить первую порцию выпивки. Услышав это, опустившийся старик резко вскакивает и выбивает у него из рук стакан. Подобное усилие оказывается для него чрезмерным, и он умирает. На его теле находят фотографию Элинор Уинг. Впечатленный случившимся Альфред Тревер навсегда теряет интерес к выпивке.

Разумеется, Лавкрафт и не думал стяжать подобным рассказом лавры писателя-моралиста. К тексту стоит относиться как к шутке, вроде стихов и пьес, осуждавших влюбчивость Гальпина. Ирония здесь пронизывает все — и обстановку якобы будущего, где разворачивается действие рассказа, и высокопарные словеса, которые автор использует на протяжении всего рассказа.

Продолжая сочинять стихи ь прозу для развлечения, Лавкрафт начал задумываться и о том, чтобы начать как-то зарабатывать литературным трудом. Наиболее простой стезей ему показалась обработка текстов других авторов за деньги, однако это решение было прискорбной ошибкой. Привыкший всерьез относиться к писательству, Лавкрафт вкладывал слишком много усилий в приведение в порядок чужой галиматьи. Пытаясь преобразить сочинения заказчиков во что-либо удобочитаемое, он уставал так, что не мог браться за сочинение собственных рассказов или стихов.

И все же летом 1919 г. Лавкрафт и Морис Мо решили создать литературное объединение, члены которого попытаются заработать на жизнь литературной обработкой. Лавкрафт даже предложил его участникам коллективный псевдоним, вновь составленный из частей их имен: Горас Филтер Мокрафт. И в начале 1920 г. начинающий «писатель-призрак» из Провиденса уже работал над приведением в порядок книги преподобного Дэвида ван Буша, проповедника и популярного психолога.

Все 10-е гг. XX в. Лавкрафт продолжал проживать с матерью в дом номер 598 по Энджел-стрит, где их часто навещала тетка писателя — Лилиан Кларк. Здоровье Сары Сюзен продолжало ухудшаться, и новый удар был нанесен ему в ноябре 1918 г. — скончался ее брат Эдвин. Это событие сильно повлияло на психическое состояние матери Лавкрафта, и так уже долгое время бывшее неустойчивым.

Одна из соседок и приятельниц Сюзен вспоминала: «Помню, как миссис Лавкрафт рассказывала мне о таинственных и фантастических созданиях, которые выскакивали во тьме из-за домов и углов, и как она дрожала и со страхом оглядывалась по

сторонам, рассказывая мне об этом»[63]. Мать писателя часто сотрясала судорожная дрожь, она впадала в истерику и не могла понять, где находится. Прогрессирующее душевное расстройство могло завершиться только неизбежным и печальным исходом — 13 марта 1919 г. Сюзен пометили в больницу Батлера, где в состоянии окончательного безумия скончался в 1898 г. ее супруг. Здесь она пробудет до самой смерти.

Сумасшествие матери больно ударило по Лавкрафту. С огромным трудом он пытался продолжать обычную деятельность, силком заставляя себя есть и просто выходить на улицу. Он опять не мог работать, общаться, с трудом вставал с постели больше чем на три часа. Его мучали частые приступы головной боли и головокружения, он с трудом концентрировался на каком-нибудь одном деле. О его состоянии хорошо свидетельствует написанное тогда же стихотворение «Отчаяние», полное ужаса и безысходности.

Лавкрафт во всех своих бедах винил плохую наследственность. И видимо, был не так уж далек от истины. Во всяком случае, медики, наблюдавшие Сару Сюзен в больнице Батлера, отмечали у нее сходные признаки тяжелейшего физического и психического истощения. Она была в высшей степени эмоционально неустойчива, часто впадала в истерику, начинала рыдать по поводу и без повода. Лавкрафт навещал заболевшую мать, но при этом старался не заходить в больницу. Они встречались снаружи и подолгу гуляли у реки по лесу. И лишь почти суеверный страх Лавкрафта перед медицинскими учреждениями привел к тому, что он, видимо, перестал посещать Сюзен, когда она оказалась прикована к постели.

И все же, как ни цинично это прозвучит, болезнь матери стала катализатором освобождения Лавкрафта. Он постепенно пришел в себя, окончательно отбросил образ «эксцентричного отшельника», начал все больше и больше лично общаться с друзьями и даже покидать Провиденс. В октябре 1919 г. Лавкрафт выехал в Бостон, чтобы увидеть лорда Дансени во время его встречи с читателями. Это короткое странствие оказалось прологом к большему путешествию, состоявшемуся летом 1920 г. 4 июля Лавкрафт вместе с Р. Кляйнером прибыл в бостонский пригород Оллстон, где и остались ночевать в гостях на Гринбайер-стрит. Лавкрафт впервые оказался в чужом доме после почти девятнадцатилетнего перерыва. До этого он надолго покидал родной кров аж в 1901 г., когда съездил вместе с матерью на курорт. Впрочем, уже к вечеру 5 июля 1920 г. Лавкрафт поспешил вернуться назад, в Провиденс.

Расширился в это время и круг знакомств Лавкрафта. Одним

из его новых друзей стала Эдит Минитер, уже вполне солидная дама, родившаяся в 1869 г., и успешная писательница, издавшая целый роман и постоянно публиковавшая рассказы в периодике. Активно занималась Минитер и любительской журналистикой. Она, правда, состояла в конкурирующей НАЛП, а не в ОАЛП, но это не помешало ей тесно общаться с Лавкрафтом и его друзьями. В истории лавкрафтианы Минитер осталась в первую очередь благодаря добродушной пародии «Фалько Оссифракус», опубликованной ею в собственном журнале. В этом тексте, несомненно намекающем на лавкрафтовский рассказ «Показания Рэндольфа Картера», Минитер поиронизировала и над его нарочито пугающей атмосферой, и над выспренним и местами тяжелым стилем. Сам Лавкрафт на пародию не обиделся и даже посчитал ее вполне забавной. Впрочем, дальше мимолетной симпатии отношения между молодым писателем и зрелой «покровительницей» так и не развились.

Более важным оказалось знакомство Лавкрафта с человеком, ставшим впоследствии не только его близким другом, но и заметным мастером «литературы ужасов» середины XX в. Им был Фрэнк Белнап Лонг.

Лонг родился в 1901 г. в семье преуспевающего дантиста из Нью-Йорка. Он достаточно много писал с юношеского возраста, публикуясь в любительских журналах, и в 1919 г. стал членом ОАЛП. В 1920 г. Лонг поступил в Нью-Йоркский университет, намереваясь стать профессиональным журналистом. Лавкрафт обратил внимание на будущего товарища, еще когда вышел первый рассказ начинающего фантаста «Цена доктора Уитлока». Впрочем, эту историю о безумном ученом Лавкрафт совершенно справедливо оценил как «примитивную». Значительно больший интерес вызвал у него «Глаз над обшивкой», изданный в «Юнайтед Аматер» в марте 1921 г. Эта история, в которой Лонг живописал конец человеческой расы и явление сверхлюдей, идущих ей на смену, не могла не заинтересовать скептика и пессимиста Лавкрафта. Позднее, в 1922 и 1923 гг., Лонг издал два стихотворения в прозе, причем поэму «Фелис», посвященную кошкам, Лавкрафт поместил на страницах «Консерватива».

Лонг привлек внимание Лавкрафта в первую очередь благодаря близким литературным интересам. Его также занимало описание сверхъестественного, и ранние новеллы Лонга, на которых лежит явный отпечаток влияния По, мало чем отличаются от подобных текстов Лавкрафта. Зато в политических, идейных и эстетических пристрастиях Лонг был куда свободнее и независимее старшего товарища. Впоследствии он переживет периоды увлечения авангардистской литературой, католицизмом

и даже коммунистическими идеями. Впрочем, у Лавкрафта подобные причудливые пристрастия вызывали лишь насмешки и недоумения, отразившиеся в его переписке с другом.

В конце 10-х гг. XX в. фантаст сформировал основы своего мрачного материалистического мировоззрения, на редкость пессимистичного и безотрадного. Любопытно то, что насколько Лавкрафт был оригинальным и ярким писателем, настолько же он был примитивным, банальным и вторичным мыслителем. Даже в качестве примеров для подражания он выбирал слабых и вторичных философов. Например, исследователи отмечают, что Лавкрафт находился под явным влиянием книг Э. Геккеля «Мировые загадки» и Х. Эллиота «Современная наука и материализм». Первый из этих «авторитетов» был известным дарвинистом, лжеученым, не гнушавшимся подделок для доказательства истинности теории эволюции. Второй же — просто тривиальным популяризатором распространенных научных идей.

Эти авторы привлекли Лавкрафта исключительно пропагандой ярого, просто какого-то оголтелого материализма, отрицавшего наличие любых высших сил во Вселенной. При этом оба автора пренебрежительно относились к претензиям человечества на какую-то особую роль в окружающем мире. Так, у Эллиота Лавкрафт позаимствовал идею принципиальной неразвитости человеческих чувств, их недостаточности для полноценного восприятия окружающего космоса.

Отрицая религию, Лавкрафт был склонен апеллировать к науке и якобы неопровержимым фактам, добытым ею (например, в области происхождения жизни и человека). Увы, здесь слишком заметно его собственное положение талантливого недоучки, не знающего, как реально функционирует научное сообщество, и не понимающего всей условности научных знаний, особенно в таких зыбких областях, как космология и антропология. Лавкрафт чрезмерно идеализировал ученых, видел в них бескорыстных добывателей объективной истины, тем более что эта истина вроде бы столь хорошо подтверждала его собственные атеистические взгляды.

Стоик — в этической сфере, тупой материалист — в остальных областях философии, он даже в отдаленной степени не приблизился к яркости и неординарности уже упоминавшегося Ч.Х. Форта, в 1919 г. выпустившего свою «Книгу проклятых». Свободный мыслитель и критик науки, человек, порождавший целые фейерверки оригинальных концепций, писатель, свободный от любых форм догматизма, в глазах Лавкрафта он всегда оставался лишь странным фантазером.

Лавкрафт надменно и слегка глуповато утверждал, что религия годится для толпы, для «быдла», чье поведение она позволяет упорядочивать и контролировать. Свои взгляды на религию и атеизм он изложил в тексте, который назвал «Исповедь неверующего». Там присутствует еще целый ряд забавных и нелепых в своей важности заявлений, вроде утверждения, что «единственная логичная цель для человечества» — это слегка уменьшить страдания большинства. А истинно разумный человек стремится лишь познавать истину и пытается стать на «космическую точку зрения». Понимание бессмысленности всех человеческих устремлений на фоне разверстой могилы — вот знание, доступное трезвому мыслителю. И опять-таки Лавкрафт удивительно не оригинален в своих мизантропических и пессимистических пассажах, несомненно восходящих к прочитанным им примерно в то же время «Упражнениям в пессимизме» А. Шопенгауэра.

Идея бессмертия, судя по всему, просто пугала Аавкрафта. В какого Бога или в каких богов он мог поверить, мы еще увидим, рассматривая его последующие произведения. И понятно, что провести вечность в компании таких существ, не понравилось бы никому, даже самому убежденному мазохисту. Поэтому Лавкрафт в своих эссе (например, в цикле из трех статей, позднее названных публикатором «В защиту Дагона») упорно демонстрирует собственные стоические взгляды и призывает оппонентов довольствоваться мимолетными радостями, которые дарует короткая земная жизнь.

Аристократическое высокомерие, свойственное писателю большую часть его жизни, заметно проявлялось в странной уверенности в том, что для «развитого ума» достаточно «рациональной концепции Вселенной». При этом любопытно, что в рассказах самого Аавкрафта эта Вселенная выглядела скорее царством абсурда и непознаваемого, перед которыми человек должен смириться, даже не пытаясь их постичь.

Видимо, больше всего в жизни Аавкрафта ужасала одна мысль — что кошмары, которые он породил своим воображением, могут оказаться хоть в малейшей доле, но правдоподобными. От этой ужасающей идеи он закрывался щитом примитивного материализма, за которым было не слышно хохота чудовищ из моря наступающего хаоса.

## *СОРАТНИКИ И ПРЕДШЕСТВЕННИКИ*

### *Абрахам Меррит*

Один из основателей современного американского фэнтези, хоррора и мистического детектива, конечно же, повлиял на творчество Аавкрафта. Специалисты обычно отмечают лишь воздействие романа «Лунная заводь» на его произведения, но существуют и другие, хотя и менее заметные параллели. Картины заброшенных цивилизаций, хранящих проклятые тайны, нечеловеческие расы, скрывающиеся от людей, — все это было типично для сочинений Меррита и породило массу подражаний. Впрочем, в отличие от своего друга Р. Говарда, Лавкрафт никогда не следовал непосредственно за образами из книг этого американского писателя, восприняв оттуда лишь отдельные детали.

Абрахам Меррит родился 20 января 1884 г. в штате Нью-Джерси. Его мать, Ида Бак, была внучатой племянницей Фенимора Купера, и фамильная склонность к сочинению авантюрных романов, видимо, передалась ее сыну. Меррит учился в юридическом колледже, когда внезапно умер его отец. Пришлось бросить учебу и заняться репортерской журналистикой. С 1903 г. Меррит также активно работал в археологических и этнографических экспедициях в Центральной Америке. В 1912 г. ему удалось стать помощником главного редактора еженедельника «Американ уикли», где он проработал до конца жизни (с 1937 г. — уже в качестве главного редактора).

Хотя Меррит был одним из наиболее успешных журналистов своего времени, он пробовал силы и в сочинении чисто художественной прозы. Первый его фантастический рассказ «Через Драконье Стекло» был издан в ноябре 1917 г. Однако успех к Мерриту-фантасту пришел после публикации в журнале «Олл Стори» рассказа «Лунная заволь», впоследствии ставшего первой частью романа «Покорение Лунной заводи», опубликованного весной 1919 г. История экспедиции, открывшей на островах Понапе проход в древний мир, откуда в нашу реальность является странный энергетический монстр, заворожила читателей. Меррит сумел создать захватывающую и правдоподобно выглядящую историю контакта с совершенно иной подземной цивилизацией.

Экспедиционный опыт позволил фантасту рисовать реалистические картины путешествий его героев в самые экзотические страны. Действие следующего романа «Металлическое чудовище», изданного в 1920 г., разворачивалось в Гималаях, где главные герои обнаружили металлические существа, обладающие единым разумом. К сожалению, контакт завершился жестким противостоянием с людьми и уничтожением негуманоидного монстра. Этот роман сразу же сделал А. Меррита одним из наиболее заметных авторов американской НФ того

времени.

В сентябре 1923 г. в «Олл Стори уикли» вышла очередная повесть А. Меррита, посвященная «затерянномумиру». Герой «Лика в бездне» находит древнюю цивилизацию потомков обитателей Атлантиды в перуанских горах. В 1930 г. фантаст создал продолжение повести — роман «Мать-змея», и в настоящее время этот шедевр географической и приключенческой фантастики обычно публикуется как единое произведение под названием «Лик в бездне».

Осенью 1924 г. на свет появился роман А. Меррита, ставший одним из первых образцов эскапистского фэнтези. Опубликованный на страницах «Аргози Олл Стори» «Корабль Иштар» повествовал, как его герой случайно переходит в иной мир, где оказывается вовлечен в борьбу между вавилонскими богами. Позднее эта схема со случайным «попаданцем» в иную реальность станет избитым клише для современного фэнтези, но А. Меррит прибег к ней одним из первых. К тому же «Корабль Иштар» по сей день отличает удивительная яркость стиля и особая атмосфера.

Новаторским стал и роман «Семь шагов к Сатане», изданный в 1927 г. Здесь Меррит успешно сочетал традиции хоррора и детектива, выведя в качестве главного героя гениального злодея, принявшего имя самого Сатаны. Однако наибольшим достижением писателя в этом субжанре стал роман «Гори, ведьма, гори!», более известный отечественному читателю под нелепым заголовком «Дьявольские куклы мадам Мендилипп». Этот, пожалуй, один из лучших «романов ужасов» первой половины XX в. рассказывал о борьбе психиатра Лоуэлла с таинственной ведьмой, способной похищать человеческие души и заключать их в кукол, чтобы потом контролировать. Второй книгой в дилогии о докторе Лоуэлле стал роман «Тень, ползи», посвященный борьбе доктора и его друзей с возродившимся древним злом, пришедшим из затонувшего в Атлантике города Ис. Это произведение публиковалось в «Аргози Олл Стори» в сентябре — октябре 1934 г.

В том же 1932 г. А. Меррит издал последний прижизненный роман о «затерянном мире» — «Обитатели миража». На его страницах главному герою Лейфу Ленгдону пришлось проникнуть в закрытую от всего мира долину в горах Аляски, а затем одолеть осьминогоподобного Калкру — божество местных племен.

В последнее десятилетие жизни А. Меррит отошел от активной литературной деятельности, медленно работая над новыми романами и занимаясь преимущественно редакторской и журналистской деятельностью. (Причем весьма успешной — в это

время его ежегодный доход достигает ста тысяч долларов.) В своем доме на Род-Айленде он собрал обширную коллекцию экзотического оружия и предметов примитивного искусства, приобретенных во время путешествий. Здесь же у Меррита находилась библиотека оккультной литературы, насчитывавшая более пяти тысяч томов. (Среди других странных увлечений писателя можно отметить любовь к выращиванию в оранжерее ядовитых и наркотических растений, вроде пейотля и марихуаны.)

А. Меррит умер 21 августа 1943 г. во Флориде от внезапного сердечного приступа. Некоторые из оставшихся его произведений, в том числе и роман «Черное колесо», были доработаны и изданы посмертно его другом, писателем Х. Боком.

В письмах Лавкрафт не единожды отмечал, что активно читал Меррита и был знаком практически со всеми его произведениями. Он назвал писателя «настоящим гением мистики». Судя по всему, первым текстом Меррита, с которым столкнулся Лавкрафт, стала «Лунная заводь». Номер «Олл стори», где было опубликовано начало будущего романа, хранился в его библиотеке до самой смерти. Описание загадочных развалин, откуда в наш мир выбирался энергетический монстр, несомненно повлияло и на знаменитые лавкрафтианские пейзажи, в том числе на описание городе Рльеха, где заточен Великий Ктулху. А лягушкоподобные жители подземного мира из «Лунной заводи» — народ «Акка» — стали одним из прототипов Глубоководных и их океанической цивилизации.

Идея злокозненных и нечеловеческих существ, скрытно обитающих рядом с нами, которая так занимала Лавкрафта, развивалась им чуть ли не параллельно с Мерритом. Во всяком случае, его «Дагон», где изображена встреча героя с представителем расы подводных гигантов, был написан в 1917 г., а в 1918 г. появились мерритовские «Жители ада». (В других русских переводах использовано название «Обитатели бездны» и «Племя из бездны».)

В этом рассказе А. Меррита присутствуют антуражные элементы, роднящие его с подобными лавкрафтовскими текстами, — загадочная долина, окутанная местными суевериями, ужасное открытие, совершенное в ней безымянным героем, и неописуемые, глубоко чуждые всему человеческому иные существа. Даже описание монстров в рассказе «Жители ада» напоминает такие же попытки Лавкрафта изобразить плохоизобразимое: «Большие призрачные слизняковые тела, с десятками извивающихся щупалец, с круглыми зияющими пастями под огненными шарами. Будто призраки невероятно

чудовищных слизней!»[64] В лавкрафтовской прозе можно обнаружить целую плеяду похожих монстров, появляющихся во многих его текстах, начиная с «Дагона» и «Безымянного города» и заканчивая «Хребтами Безумия» и «За гранью времен».

Несмотря на стилистические отличия, Меррит явно чувствовал духовную близость собственных сочинений и прозы младшего коллеги, которая ему откровенно нравилась. Своеобразной данью уважения творчеству Лавкрафта стал образ бога-демона Калкру из романа «Обитатели миража». Вот как выглядело его изображение: «Внутри было кольцо. Широкое и массивное, из чистого золота, с прозрачным желтым камнем, квадратным, в полтора дюйма, с изображением безобразного черного осьминога. Шупальца осьминога протянулись веером. Казалось, что они высовываются из желтого камня. Я даже разглядел на конце ближайшего щупальца присоску. Тело виднелось не так четко. Оно было туманным, казалось, уходило вдаль. Черный осьминог не был вырезан на камне. Он находился внутри»[65]. А вот что говорили о чудовищном божестве его почитатели: «Он — Пустота без света и времени. Уничтожитель. Пожиратель жизни. Разрушитель. Растворяющий. Он не смерть — смерть лишь часть его. Он жив, очень активен, но его жизнь — это антитезис Жизни, как мы понимаем ее. Жизнь вторгается, тревожит бесконечное спокойствие Калкру. Боги и люди, животные и птицы, все существа, растения, вода и воздух, огонь, солнце, звезды, луна — все растворятся в Нем, живом Ничто, если он этого захочет. Но пока пусть они существуют. К чему беспокоиться, если в конце концов все придет к Калкру?»[66]. Влияние образа Ктулху и других Великих Древних на эти пассажи из романа А. Меррита отмечалось многими исследователями.

Впрочем, создатель «Лунной заводи» смог и сам выразить свое мнение о работах Лавкрафта. В 1933 г., во время визита уроженца Провиденса в Нью-Йорк, оба писатели встретились за обедом в «Плэйере Клабе» в Грэмерси-парке. Меррит активно и, судя по всему, искренне расхваливал произведения Лавкрафта и этим привел собеседника в полный восторг.

Однако совместная работа в 1935 г. с «мэтром», скорее, разочаровала Лавкрафта. Их участие в коллективном проекте «Вызов извне» сперва ознаменовалось капризной выходкой Меррита, потребовавшего, чтобы из общего текста исключили раздел, созданный Ф.Б. Лонгом. А после этого он сам написал совершенно тусклый и малопонятный кусок, худший во всем общем произведении, из которого Лавкрафт с трудом вытянул собственное, более занимательное продолжение истории.

Возможно, из-за этого разочарования, а может, и по каким-то

иным причинам, но Лавкрафт не упомянул творчество А. Меррита в своем эссе «Сверхъестественный ужас в литературе». А это несправедливо. Несмотря на небольшое количество произведений, Меррит был и остается одним из наиболее заметных авторов фэнтези, научной фантастики и хоррора конца 10-х — начала 30-х гг. XX в. в США, во многом определившим их дальнейшее развитие.

# Глава 6
# ИСТИННЫЙ ДАНСЕНИАНЕЦ?

В самом конце второго десятилетия XX в. в творческой жизни Лавкрафта случился очередной поворот, к которому он, впрочем, психологически был вполне готов — фантаст попал под гипнотизирующее обаяние творчества лорда Дансени.

Эдвард Джон Мортон Драке Планкетт, восемнадцатый барон Дансени, в начале 20-х гг. XX в. был, пожалуй, одним из самых известных англоязычных писателей. В прессе его сравнивали с Б. Шоу и Д. Йейтсом, каждая книга раскупалась публикой почти мгновенно, пьесы не сходили с подмостков театров. (Например, его драматические произведения из сборника «Пять пьес» в 1916 г. шли на Бродвее одновременно в пяти театрах.) Поэтому даже удивительно, что Лавкрафт ознакомился с его творчеством так поздно, лишь в 1919 г., когда громкая слава писателя находилась на пике и вскоре должна была пойти на спад.

Лорд Дансени, в начале своего пути также подражавший По, не мог не очаровать Лавкрафта сходством творческой манеры и принципиальной враждебностью к существующей реальности. Рассказы английского писателя, описывавшие абсолютно вымышленный мир, далекий и более совершенный, были написаны ярким и выразительным языком. Лавкрафт, всегда стремившийся к совершенному изложению своих мыслей и (увы!) не всегда в этом преуспевавший, был этим также околдован. Он посчитал, что обнаружил «святой Грааль» литературы о сверхъестественном, универсальный прием, позволяющий легко писать о невозможном и несуществующем. В данном случае «перчатка пришлась по размеру», и отказаться от столь удобных литературных троп Лавкрафту оказалось непросто.

Это была явная ошибка, на годы отдалившая выработку мрачноватого псевдодокументального стиля Лавкрафта, достигающего пределов выразительности именно стремлением тщательно описать неописуемое. Однако и в период «дансенианского наваждения» он сумел создать отдельные великолепные тексты, в которых из-за внешнего, заимствованного лоска уже пробивается мощный и самостоятельный голос великого мастера. К тому же первой книгой лорда Дансени, с которой ознакомился Лавкрафт, были «Рассказы сновидца», в которых ряд произведений представляют собой несомненные «истории ужасов». И именно эта сторона творчества неоромантика-британца больше всего заняла ум и сердце его

американского последователя.

Едва познакомившись с творчеством своего кумира, Лавкрафт получил возможность увидеть его вживе. 20 октября 1919 г. в Бостоне лорд Дансени выступал с публичной лекцией и чтением своих собственных произведений. С несколькими из бостонских знакомых Лавкрафт отправился на лекцию, причем ему удалось поместиться в первом ряду, всего в нескольких метрах от мэтра. Вот каким он запомнил своего кумира: «У него открытое и красивое лицо, хотя и испорченное тоненькими усиками. Манера поведения у него мальчишеская и немного неловкая, а его улыбка обворожительна и заразительна. Волосы у него светло-каштановые. Его голос мягкий, речь изысканная и явственно британская…»[67] После небольшого доклада лорд Дансени прочитал вслух пьесу «Враги королевы» и пародию на собственное творчество «Почему молочник боится рассвета». Лавкрафт был в восторге и от доклада, и от чтения, но постеснялся подойти к британскому писателю и даже попросить у него автограф. Два выдающихся мастера литературы о сверхъестественном XX в. так никогда и не познакомились лично.

Впрочем, восторг Аавкрафта нашел свой выход — он написал торжественное стихотворение «Эдварду Джону Мортону Драксу Планкетту, восемнадцатому барону Дансени». Это явно не лучшее из поэтических произведений Аавкрафта, но лорд Дансени, прочитав его, отозвался в высшей степени благожелательно, назвав «великолепным» и сердечно поблагодарив автора. Еще одним стихотворением Аавкрафта, посвященным британцу, стало «Читая “Книгу чудес” лорда Дансени», изданное в «Сильвер Кларион» в марте 1920 г.

Зачарованность талантом британского фантаста преследовала Аавкрафта долгие годы. Даже в 1923 г. он заявлял, что «Дансени — это мое все». И в нескольких рассказах «дансенианского периода» (1919–1922) есть тексты безусловно навеянные творчеством «восемнадцатого барона» до такой степени, что кажутся вышедшими из-под его пера. Но есть и произведения, в которых Лавкрафт пытается вырваться из-под этого гипнотизирующего влияния, где его собственный голос, мрачный, торжественный и серьезный, прорывается сквозь причудливое плетение словес. И даже в самых «дансенианских» текстах этого времени заметно виден неподражаемый взгляд на реальность самого Говарда Филлипса.

В октябре 1919 г. Лавкрафт написал «Белый корабль», рассказ, как сам автор честно признавался в письме Р. Кляйнеру, откровенно навеянный «дансенианскими изысканиями». Незамысловатый текст повествует о смотрителе Северного маяка

Бэзиле Элтоне, который регулярно видит проплывающий мимо загадочный белый корабль. Однажды Бэзилу удается чудом попасть на его борт, после чего корабль отправляется к сказочным берегам. Он проходит мимо волшебной земли Зар, города Талариона, где «обитают все тайны, которые стремились разгадать люди, но которые так и не открылись им», и Ксуры, «Страны Несбывшихся Радостей». Наконец корабль бросает якорь в гавани Сона-Ниль, Страны Мечты, где «нет ни времени, ни пространства, ни страдания, ни смерти»[68]. Здесь, в Сона-Ниль, Элтон остается на долгие годы, пока не узнает о Катурии — удивительной стране, которую никто не видел. Он заставляет капитана Белого корабля отправиться на поиск Катурии, но за «базальтовыми скалами Запада» им открылся лишь «фонтан брызг, вздымаемый на горизонте гигантским водопадом, который вбирал в себя воды всех океанов мира и обрушивал их в бездонное небытие»[69]. Корабль гибнет, а Элтон приходит в себя у подножия маяка, в тот же день, в какой он отправился в сказочное путешествие. Однако рядом он видит обломки Белого корабля, который больше никогда не вернется за ним.

Внешне рассказ несомненно напоминает «Праздные дни на Яне» лорда Дансени, где герой также посещает на корабле самые разные фантастические страны. Но в отличие от истории британского фантаста, являющейся не более чем очередным стилистическим упражнением, история Лавкрафта неожиданно наполняется аллегорическим смыслом и даже непредусмотренной моралью.

Бэзил Элтон оказывается наказан за бегство от достигнутого счастья, которое он должен был воспринимать со стоической благодарностью. Вместо этого он стремится коснуться запретных тайн, что приводит к практически неизбежной катастрофе. Так в рассказе появляются две излюбленные темы Лавкрафта — «смирение человека перед ходом судьбы» и «запретные тайны, которых лучше не касаться». Однако, помимо этих идей, к которым Лавкрафт в самых различных формах будут возвращаться всю жизнь, в «Белом корабле» возникает тема «неисполненного долга». Как и в более ранней «Полярной звезде», герой пренебрегает своими обязанностями, и это приводит к гибели всего, что было ему дорого. И если персонаж «Полярной звезды», оказывается жертвой обманувших его потусторонних сил, то Элтон сам бросил работу на маяке и полностью виновен в трагической развязке истории. Вряд ли сам Лавкрафт предусматривал подобную моралистическую интерпретацию рассказа, однако написал он его так, что этот вывод просто напрашивается у читателя. «Белый корабль» вышел в свет в

«Юнайтед Аматер» в ноябре 1919 г.

Написанный в первой половине 1920 г. рассказ «Дерево», хотя по стилю также заметно «дансенианский», скорее напоминает о детском увлечении Лавкрафта Античностью. От любви к дохристианскому периоду средиземноморской цивилизации писатель не избавился до конца жизни, и в рассказе она проявилась в выборе времени и места действия. В тексте описано, как тиран Сиракуз устроил соревнование между самыми выдающимися скульпторами города — Калосом и Мусидом. Они должны были высечь из камня статую богини удачи Тихе. Судя по всему, победить должен был Калос, но в процессе работы он умирает, несмотря на усиленные заботы друга. На его могиле вырастает странное оливковое дерево, которое однажды падет на дом Мусида, убивая скульптора, видимо, отравившего своего товарища и конкурента из зависти. Заканчивается текст меланхоличным пассажем: «А оливковая роща по-прежнему растет на том же самом месте, растет и дерево на могиле Калоса. Старый пасечник рассказывал мне, что иногда ветви его шепчутся на ночном ветру, бесконечно повторяя: “Oida! Oida! Мне ведомо! Мне ведомо!”»[70]

Эта вполне тривиальная история о том, что зло и предательство будут неизбежно наказаны, была задумана Лавкрафтом еще в 1918 г. И будь она исполнена тогда же, то, видимо, выглядела бы еще банальней. Теперь же, благодаря дансенианским арабескам стиля, «Дерево» оказалось и более изящным, и более значительным. Рассказ был издан в «Трайаут» в октябре 1921 г. Лавкрафт недолюбливал этот текст, который справедливо казался ему слишком простым и неглубоким.

Значительно более удачным выглядит рассказ «Кошки Ултара», который, наряду с «Другими богами» и «Карающим роком над Сарнатом», относится к числу самых удачных текстов Лавкрафта начала 20-х гг. XX в. Здесь, как и в большинстве текстов лорда Дансени, действие разворачивается в целиком выдуманном мире. Начинается повествование с упоминания странного указа, действующего в некоем городе «Ултаре, что за рекой Скай», — «никому не дозволено убивать кошек». В этом городе жила пара стариков, ненавидевшая кошек и убивавшая всех животных, забредавших к ним во двор. Однажды в Ултар прибыл караван странников, среди которых был мальчик Менее и его единственный спутник — маленький черный котенок. Вскоре котенок пропал, и молва обвинила в его убийстве злобных стариков. Несчастный Менее стал горячо молиться. «Он простирал руки к солнцу и читал молитвы на языке, не понятном никому из горожан; последние, впрочем, и не слишком старались

понять, поскольку их внимание было поглощено происходящим в небе, где облака удивительным образом меняли очертания. А когда мальчик произнес заключительные слова молитвы, все увидели вверху облачные фигуры странных существ — людей со звериными или птичьими головами, увенчанных рогами с диском посередине»[71]. Ночью в городе куда-то исчезли все кошки, а когда они вернулись, то «не прикасались к еде, а лишь дремали у теплой печки или на солнышке»[72]. Через некоторое время в хижине злых стариков нашли их обглоданные до костей скелеты. Тогда-то городской совет и издал «достопамятный закон, о котором и поныне судачат торговцы в Хатеге и путешественники в Нире, — закон, согласно которому в Ултаре никому не дозволено убивать кошек»[73].

При всей внешней незамысловатости рассказ проникнут странными аллюзиями, о которых Лавкрафт вряд ли задумывался, сочиняя его. Например, имя мальчика-героя С.Т. Джоши связывает с именем короля Аргименеса из пьесы лорда Дансени «Король Аргименес и неведомый воин». И в то же время Менее — имя первого фараона, объединившего Верхний и Нижний Египет. Так что в тексте идет речь не только о необходимости бережно относиться к животным (особенно — к столь любимым Лавкрафтом кошкам), но и об опасности оскорбить скрытое величие и могущество. Влияние лорда Дансени здесь явно перекликается с детскими воспоминаниями об увлечении сказками «Тысячи и одной ночи» и прочей восточной экзотикой. Рассказ был написан в июне 1920 г. и опубликован в «Трайаут» в ноябре того же года.

В ноябре 1920 г. Лавкрафт создал наиболее эскапистский рассказ во всем его раннем творчестве — «Селефаис». Это история жителя Лондона, присвоившего себе фантастическое имя Куранес и ненавидящего окружающий прозаический мир. Он знает о существовании иной, более совершенной реальности, где он сумел оказаться один раз в детстве. Сердцем ее является город Селефаис, находящийся в «долине Оот-Наргая, по ту сторону Танарианских гор». Взрослый Куранес, при помощи наркотиков, не раз пытался вернуться в этот город, однако экстатические путешествия приводили его куда угодно, но только не к желанной цели. Он принимает все больше и больше одурманивающих веществ, опускается, становится ничтожным бродягой. И вот, находясь на грани полного отчаяния, он встречает кавалькаду рыцарей, едущих в Селефаис. Куранес вместе с ними прыгает с обрыва и плывет по воздуху в волшебный город, где его ждут, чтобы сделать королем Оот-Наргая и «всей волшебной страны снов и грез. Его двор находился попеременно то в Селефаисе, то в

заоблачном Серанниане. Он счастливо царствует там и теперь, и так будет продолжаться вечно»[74]. А в нашей грубой реальности морские воды на следующий день выносят на берег тело утонувшего оборванного бродяги.

Рассказ интересен не своим сюжетом, практически целиком заимствованным из рассказа лорда Дансени «Коронация мистера Томаса Шарпа». Любопытнее переживания и чувства Куранеса, столь явственно совпадающие с истинными чувствами самого Лавкрафта. Судьба главного героя во многом напоминает судьбу автора: «Куранес был старомоден и мыслил не так, как остальные писатели»[75]. В момент написания рассказа Лавкрафт явно одобрял выбор своего героя, который предпочел фантастический и благородный мир грез жуткому и безотрадному миру реальности. К тому же в «Селефаисе» вновь заметно звучит тема утраченного счастья, столь привлекавшая фантаста. Вернуть чистоту и искренность детского восприятия мира — вот одна из недостижимых целей, к которой долгое время будут стремиться герои писателя. По крайней мере, до тех пор, пока в его творчестве окончательно не возобладает идея жестокости, равнодушия и беспощадности Вселенной ко всему живому.

«Селефаис» Лавкрафту нравился, но он не слишком рвался его публиковать. Издан он был лишь в 1922 г. в журнале «Рейнбоу».

Созданную в феврале 1921 г. «дансенианскую» историю «Иранон» также трудно отнести к шедеврам. (Более правильный вариант названия — «Поиск Иранона» или «Странствия Иранона», но у отечественных публикаторов популярней оказалась усеченная версия.) Сам Лавкрафт критически относился к этой вещи, считая ее слишком слащавой. Действительно, этот текст не только выглядит неумеренно сентиментальным, особенно в финале, но и откровенно невнятным, напоминая скорее не рассказы, а стихи Лавкрафта.

В начале рассказа певец Иранон приходит в город Телос, где говорит, что ищет покинутую родину — град Эйра. Вместе со своим спутником — мальчиком Ромнодом — он отправляется на долгие поиски родной земли. Но так ее и не находит. После многолетних путешествий, в ходе которых Иранон остается все таким же юным, Ромнод умирает, а певец встречает старика, который открывает ему глаза на реальность. Старик говорит: «О, путник, я и в самом деле слышал это название Эйра и другие, о которых говорил ты. Но возвращаются они ко мне из бесконечно далекой пустыни прожитых лет. Слышал я их еще в далеком детстве из уст товарища по играм, мальчика из нищей семьи, склонного к странным мечтаниям… Как часто пел он мне о

дальних странах, коих не было и в помине, и о разных невозможных вещах. Часто он рассказывал мне об Эйре, и о реке Нитре, и о водопадах крохотной Край. Там, как он утверждал, был он некогда принцем, хотя мыто знали его от рождения. Нет и не было никогда ни мраморного города Эйры, ни тех, кто хотел бы найти усладу в его странных песнях. Разве что это было в мечтах моего друга детства, — а звали его Ираноном, — но он давно и бесследно пропал»[76]. Мгновенно постаревший певец продолжает свое ставшее бессмысленным странствие, а удручающе банальное и нарочито сентиментальное итоговое восклицание в финале рассказа звучит так: «Той ночью вечно юная и прекрасная нота перестала звучать в повзрослевшем мире»[77].

Как и в «Селефаисе», главной темой рассказа, изданного лишь в 1935 г., становится предпочтение грез об идеальном мире жизни в беспощадной и уродливой реальности. Однако в отточенности языка и стиля, основанного на подражании лорду Дансени, в «Ираноне» Лавкрафт достигает высокого уровня. Но этот путь имитатора, а не самостоятельного творца не был дорогой для настоящего мастера… И Лавкрафт с самого начала рвался прочь с этой тропинки, уводившей его в художественный тупик.

Уже в рассказе «Другие боги», внешне вроде бы тоже дансенианском, мы сталкиваемся с чисто лавкрафтианской историей о человеке, заглянувшем за грань запретного и погибшем, столкнувшись с пониманием истинной природы Вселенной. В рассказе говорится об ученом Барзаи Мудром из Ултара, решившем подняться на священную гору Хатег-Кла, чтобы увидеть богов Земли. Вместе со своим другом Аталом, упоминающимся и в рассказе «Кошки Ултара», он взбирается по склонам горы. По пути друзья разлучаются, поэтому Атал лишь слышит Барзаи, но не видит. Барзаи встречает богов, но эта встреча оборачивается кошмаром: «Луна темна, и боги танцуют в ночи; и ужас разлит по небу, ибо на луну опустилось затмение, которое не предрекала ни одна из человеческих книг или книг богов Земли… Неведомое волшебство нисходит на Хатег-Кла, ибо пронзительные крики испуганных богов обратились в смех, а ледяные склоны бесконечно вздымаются в черные небеса, куда поднимаюсь и я…»[78]

Барзаи гибнет, коснувшись запретного. Последнее, что слышит Атал, — это его предсмертный крик: «Другие боги! Это другие боги! Это боги внеземного ада, что стерегут слабых богов земли!.. Отведи взор… Поспеши прочь… Не смотри! Не смотри! О, мщение бесконечных бездн… О, эта проклятая, эта дьявольская пропасть… Милосердные боги Земли, я падаю в небеса!»[79]

Поиски же тела Барзаи Мудрого ни к чему не привели: «Но после того, как жители Ултара, Нира и Хатега преодолели свой страх и взошли по тем проклятым кручам в поисках Барзаи Мудрого, они увидели, что на голом утесе вершины был высечен странный символ гигантских, пятьдесят локтей в ширину, размеров, как если бы какой-то титанический резец прошелся по скале. И символ этот был подобен тому, который ученые люди встречали в наиболее таинственных и жутких частях Пнакотических рукописей, оказавшихся слишком древними, чтобы их можно было прочесть. Вот и все, что увидели они»[80].

В «Других богах» Лавкрафт впервые прибегает к столь любимой им впоследствии литературной игре по связыванию своих произведений в единый сверхтекст. Этот рассказ оказывается узлом, соединяющим «Кошек Ультара», «Полярную звезду», «Иранона» и «Карающий рок над Сарнатом», о котором речь еще впереди. Географические наименования, взятые из этих произведений и упомянутые в тексте «Других богов», создают картину единой реальности, придавая ей большую глубину и многозначность. А благодаря ссылке на Пнакотические манускрипты и город Ломар становится ясно, что история Барзаи Мудрого разворачивается в той же отдаленной древности, что и история анонимного героя «Полярной звезды». Написаны «Другие боги» были в августе 1921 г., но изданы лишь в 1938 г., посмертно.

Тот же древний мир встает и на страницах «Карающего рока над Сарнатом». Хотя рассказ был создан еще в декабре 1919 г., он в значительно большей степени независим от влияния лорда Дансени, чем перечисленные выше тексты. Дансенианские здесь скорее антураж да атмосфера древнего, давно исчезнувшего мира.

От самого же Аавкрафта исходит тема таинственного и беспощадного зла, жестоко покаравшего жителей прекрасного Сарната.

Десять тысяч лет назад, как начинает повествование Лавкрафт, в земле Мнар стоял город Иб, населенный странными существами. «Они были на редкость уродливы — их облик поражал грубостью и отталкивающей необычностью форм, что вообще характерно для существ, появившихся на свет во время зарождения мира. На сложенных из кирпичей колоннах Кадатерона есть надписи, свидетельствующие о том, что населявшие город Иб существа имели телесный покров зеленоватого цвета, точно такого же, как вода в озере, как поднимавшийся над ним туман; у них были очень выпуклые глаза, толстые отвислые губы и уши совершенно необычной формы. Кроме того, они были безголосыми. Еще на этих колоннах

можно прочесть, что в одну из ночей эти странные существа спустились с луны в повисший над землей Мнара густой туман, и вместе с ними спустилось на землю большое тихое озеро и серый каменный город Иб. Обитатели серого города поклонялись каменному идолу цвета зеленой озерной воды, формы которого повторяли очертания Бокруга, огромной водяной ящерицы; перед этим идолом устраивали они свои жуткие пляски в холодном свете выпуклой луны»[81]. Люди, пришедшие в Мнар, столкнулись с этими существами и инстинктивно возненавидели их. Они истребили жителей Иба и на его развалинах построили Сарнат, город, ставший «средоточием мощи, красоты и культуры». От всего наследия дочеловеческого племени жители Сарната сохранили лишь статую Бокруга, водяной ящерицы, которой поклонялись зеленокожие.

Прошла тысяча лет, в ходе которых люди каждый год пышным празднеством поминали истребление жителей Иба. Тысячелетняя годовщина должна была стать самой роскошной, но ей предшествовали жуткие знамения: «В свете выпуклой луны великие дворцы и храмы отбрасывали мрачные тени на зеркальную гладь озера, от которого навстречу луне поднималась зловещая зеленая дымка, окутывая зеленым саваном башни и купола безмятежно веселящегося города… На поверхности воды появились какие-то странные огни, и серая скала Акурион, прежде гордо возвышавшаяся над гладью озера неподалеку от берега, почти скрылась под водой. И в душах людей начал стремительно нарастать смутный страх»[82].

И в разгар празднества случилось нечто ужасное: «А ближе к полуночи все бронзовые ворота Сарната внезапно распахнулись настежь и выплеснули в открытое пространство толпы обезумевших людей… Глаза людей были широко раскрыты от непередаваемого страха, а из раздававшихся в ночной мгле воплей можно было понять, что нечто ужасное произошло в зале, где пировал царь со своей свитой. Очертания Нагрис-Хея и окружавших его знати и рабов, прежде четко видневшиеся в окнах дворца, вдруг превратились в скопище омерзительных безмолвных существ с зеленой кожей, выпуклыми глазами, толстыми отвислыми губами и ушами безобразной формы. Эти твари кружились по залу в жутком танце, держа в лапах золотые подносы, украшенные алмазами и рубинами, и каждый поднос был увенчан языком яркого пламени»[83].

Жители окрестных земель, приехавшие на праздник, в ужасе бежали из города. И лишь через много лет смелые путешественники обнаружили, что от Сарната не осталось и следа: «Они увидели большое тихое озеро и серую скалу Акурион,

возвышавшуюся над водной гладью неподалеку от берега, но не увидели они чуда света и гордости всего человечества. Там, где некогда возвышались стены в триста локтей, за которыми стояли еще более высокие башни, простиралась однообразная болотная топь, кишащая отвратительными водяными ящерицами. Вот и все, что увидели путники на месте могучего града, в котором обитало некогда пятьдесят миллионов жителей… Но не только кишащее ящерицами болото обнаружили следопыты на месте погибшего Сарната. На берегу его они нашли странного древнего идола, напоминавшего своими очертаниями Бокруга, огромную водяную ящерицу. Идол был доставлен в Иларнек и помещен там в одном из храмов, где под яркой выпуклой луной жители со всего Мнара воздавали ему самые великие почести»[84].

Внешне эта история повторяет возникшую в «Кошках Ултара» мысль о неизбежности наказания за беспричинную жестокость, и в ней, как и во многих других случаях, Лавкрафт-писатель выступает куда большим моралистом и сторонником человечности, чем Лавкрафт-мыслитель, любивший щегольнуть холодностью и равнодушием к человеческим чувствам. Любопытней с точки зрения дальнейшего развития лавкрафтианы один мотив, звучащий не слишком внятно, но все же заметно. Это мотив проявления воли могущественных, надкосмических сил, символом которых стал идол Бокруга. Логика их действий выглядит еще не совершенно абсурдной, как в более поздних рассказах Лавкрафта, и все-таки малопонятной — наказанию подверглись ведь не непосредственные виновники преступления, а их отдаленные потомки. Самое же важное — ни предотвратить, ни предугадать это вмешательство транскосмических сил никто из людей не смог. Тема полного бессилия людей перед роком, столь завораживавшая Лавкрафта, в дальнейших его текстах будет становиться только все более и более явной.

Рассказ «Карающий рок над Сарнатом» был издан в журнале «Скотт» («Шотландец») в июне 1920 г.

Еще два рассказа Лавкрафта, изданные в это же время, полностью свободны от художественного влияния лорда Дансени. Написанная в конце 1919 и опубликованная в декабре 1920 г. «Улица» представляет собой типичное лавкрафтианское рассуждение о деградации и падении Новой Англии, все больше и больше заполняющейся чужаками. История падения благородной Улицы в некоем новоанглийском городе завершается тем, что на ней поселяются одни лишь чужаки: «Лица нового типа появились в этих местах: смуглые злые лица с воровато бегающими глазами, обладатели которых несли какую-то тарабарщину и прикрепляли к фасадам старых домов вывески с непонятными словами, где

лишь буквы — да и то не всегда — были знакомы Улице»[85].

Единственный сверхъестественный момент в этом ксенофобском этюде — то, что в итоге Улица в возмущении оборачивается против пришельцев и уничтожает их — «вскоре после полуночи, без каких-либо предупреждающих об опасности скрипов и тресков, все здания на Улице — как будто разом утратив желание долее противиться натиску времени, непогоды и тлена — содрогнулись и рухнули в один момент, так что после катаклизма остались стоять лишь две печные трубы да часть массивной кирпичной стены. Из числа находившихся в тот момент внутри зданий не выжил ни один человек»[86]. Никаких новых идей в этом тексте, по сравнению, например, с ранними стихотворениями на ту же тему, вроде «Падения Новой Англии», найти нельзя.

Значительно более любопытен для исследователей творчества Лавкрафта рассказ «Страшный Старик». Написанный в январе 1920 г. и изданный в июле 1921 г., он ближе своим приземленным антуражем к более ранним текстам вроде «По ту сторону сна». Но, что более важно, именно в этом рассказе упоминается город Кингспорт, впоследствии ставший одним из главных центров лавкрафтовской фантастической Новой Англии, где разворачивается действие большинства его «ужасных рассказов».

Повествование начинается как криминальная история, когда трое бандитов — Анджелло Риччи, Джо Чанек и Мануэль Сильва — решают напасть на дом бывшего моряка, носящего прозвище Страшный Старик. О Старике ходят в городе довольно жутковатые слухи: «Среди узловатых деревьев перед фасадом своего ветхого жилища он разместил довольно необычную композицию из огромных камней, так причудливо расставленных и раскрашенных, что на ум невольно приходят идолы из какого-нибудь древнего восточного храма… Посреди нежилой комнаты на первом этаже стоит стол, а на столе — множество странной формы бутылочек, внутри каждой из которых находится кусочек свинца, подвешенный на леске наподобие маятника. Но это еще далеко не все: многие утверждают, что Страшный Старик говорит с бутылочками, называя их по именам — Джек, Меченый, Долговязый Том, Джо-Испанец, Питерс и Дружище Эллис, и когда он обращается к какой-нибудь из них, заключенный в ней маятник начинает совершать определенные движения, как бы в ответ на обращение»[87].

Однако разбойная троица пренебрегает намеками на колдовские силы, стоящие за моряком на покое. Двое влезают в дом, а один остается на стреме. Через некоторое время он видит,

как Старик «собственной персоной стоял в воротах, опираясь на свою сучковатую палку и скаля щербатый рот в отвратительном подобии улыбки. Никогда раньше Чанек не обращал внимания на цвет его глаз; теперь он увидел, что они желтые…»[88]. После этого утром на побережье находят изувеченные трупы трех злополучных грабителей, выброшенные волнами из моря. А Страшный Старик остается спокойно проживать в Кингспорте и дальше.

Несмотря на то что исследователи находят некоторое сходство в рассказе с текстами лорда Дансени (например, с его «Предполагаемым приключением трех литераторов»), главный персонаж истории открывает целую череду чисто лавкрафтовских героев. Страшный Старик — несомненный предтеча тех хранителей запретного знания, контактеров с чудовищным потусторонним миром, которых столь опасно беспокоить, а к чьим тайнами — прикасаться.

Одним из наиболее значимых текстов, написанных в этот период экстраординарной продуктивности (с 1919 по 1921 г.), окажутся «Показания Рэндольфа Картера». В этом рассказе не только появляется один из самых известных героев и альтер эго Лавкрафта. Писатель достигает здесь явных высот в нагнетании ужаса без изображения его причины. Проявив это умение еще в «Зеленом луге» и «Преображении Хуана Ромеро», Лавкрафт отшлифовал его до блеска в некоторых более поздних произведениях.

Рассказ «Показания Рэндольфа Картера» вырос из сна, привидевшегося Лавкрафту в декабре 1919 г. В этом сновидении он и его друг С. Лавмен отправляются на кладбище, где Лавмен спускается в склеп и с ним происходит что-то ужасное. В рассказе, представляющем собой запись показаний, якобы данных исследователем сверхъестественного Рэндольфом Картером в полиции после исчезновения его друга Харли Уоррена, причины похода на кладбище хоть как-то объяснены. Картер заявляет: «Помню, как мне стало не по себе от выражения его лица накануне того ужасного происшествия — он с увлечением излагал мне свои мысли по поводу того, почему иные трупы не разлагаются, но тысячелетиями лежат в своих могилах, неподвластные тлену»[89]. Видимо, для проверки этой идеи друзья и отправляются на могильник, хотя в дальнейшем Картер замечает, что «я не знаю, что именно мы предполагали найти»[90].

Уоррен спускается в склеп, а его спутник остается наверху, поддерживая связь с ним по телефону. Затем Уоррен видит в могильной тьме нечто, приводящее его в исступление: «Картер, это ужасно! Это чудовищно! Это просто невообразимо!.. Я не могу

тебе ничего сказать, Картер! Это выше всякого разумения! Мне просто нельзя тебе ничего говорить, слышишь ты? Кто знает об этом, тот уже не жилец. Боже правый! Я ждал чего угодно, но только не этого»[91]. После все усиливающейся истерики Уоррена его голос пропадает, а через некоторое время трубку берет кто-то другой, произносящий всего три слова: «Глупец! Уоррен мертв!» Разговор с таинственным монстром вызывает у Картера приступ неудержимого ужаса и отчаяния: «Стоит ли говорить, что голос был низким, вязким, глухим, отдаленным, замогильным, нечеловеческим, бесплотным? Так или иначе, я не могу сказать ничего более. На этом кончаются мои отрывочные воспоминания, а с ними и мой рассказ. Я услышал этот голос и впал в беспамятство»[92].

Этот изящный, короткий и шокирующий рассказ не зря входил у Лавкрафта в число самых любимых, а Рэндольф Картер закономерно стал главным героем одного из самых крупных произведений писателя — романа «Сомнамбулический поиск неведомого Кадата». Изданы «Показания Рэндольфа Картера» были в мае 1920 г. в «Вагранте».

Одной из небольших проблем, тревожащих «лавкрафтоведов», остается попытка найти точное место действия рассказа. Несмотря на то что в более поздних рассказах Рэндольф Картер четко именуется уроженцем Бостона, известный новоанглийский род Картеров происходил от переселенцев из Вирджинии — южного штата. Также в более поздних текстах покойный Х. Уоррен назывался «мистиком из Южной Каролины», и некоторые антуражные элементы, вроде упоминания «Трясины Большого Кипариса», заставляют думать об американском Юге, а не Севере.

Впрочем, вряд ли сам Лавкрафт еще задумывался о точном месторасположении кладбища, где монстры убили Харли Уоррена. Понимание силы воздействия точных, почти документальных подробностей на читателя, поглощающего историю о совершенно немыслимых событиях, придет к нему позже, когда он даже начнет перегибать с этой «псевдодостоверностью».

Еще одним рассказом, где Лавкрафт упорно намекал на ужасные тайны, но так и не показывал их в тексте, стал «Храм», созданный в середине 1920 г. Это опять-таки совсем не «дансенианский» текст. Более того, попытки Лавкрафта подробно и достоверно показать психологию героя в этом рассказе иногда производят почти комичное и самопародийное впечатление.

Рассказ имеет подзаголовок «Рукопись, найденная на побережье Юкатана». В манускрипте, якобы вынутом из бутылки, как и полагается записям о произошедшей морской катастрофе,

описана судьба германской подводной лодки V-29 и ее команды. Капитан морского охотника Карл Генрих, граф фон Альтберг-Эренштайн, начинает повествование с рассказа о том, как он приказал торпедировать британский сухогруз. Вскоре матросы с подлодки находят труп британского моряка, зацепившийся за ограждение палубы, а в его кармане — «искусно вырезанную из слоновой кости голову юноши с покрывавшим ее лавровым венком»[93]. После этого подлодку начинают преследовать неудачи, команда пытается взбунтоваться, и наконец в живых остаются лишь ее капитан и лейтенант Кленц, его помощник. Тем временем подлодка, сопровождаемая стаей дельфинов, опускается все глубже и глубже в пучину. Лейтенант Кленц также сходит с ума и с воплем: «Еще не поздно сойти с ума, так поспешим, пока Он зовет, в последний миг даруя нам прощение!» — бросается в океан.

На дне Альтберг-Эренштайн видит остатки исчезнувшей цивилизации: «Далеко внизу параллельно друг другу тянулись, исчезая во мраке, ряды полуразрушенных зданий великолепной, хотя и весьма необычной по своему стилю архитектуры, построенных большей частью из мрамора»[94]. На фронтоне огромного центрального храма он замечает изображение такой же прекрасной головы полубожества, как и на статуэтке утонувшего британца. Затем Альтберг-Эренштайн усматривает внутри храма свет, который разгорается все сильнее и сильнее. Как и Хуан Ромеро, капитан начинает ощущать неудержимое притяжение, исходящее из затопленного здания, и хотя понимает, что ничего хорошего его там не ждет, надевает водолазный костюм и отправляется в последнее путешествие по морскому дну.

В тексте уже видна ущербность приема «утаивания ужасного». Читатель ждет рассказа о том, что увидел Карл Генрих Альтберг-Эренштайн в подземном храме, однако его явно и откровенно разочаровывают. К тому же почти карикатурный образ капитана, германского националиста и милитариста, плохо сочетается с атмосферой таинственного величия загадочного города, которую упорно нагнетает Лавкрафт. Однако именно в «Храме» вновь четко возникает тема, которая станет столь важной в последующей лавкрафтиане, — тема сокрытых цивилизаций, иногда принадлежащих нечеловеческим существам, продолжающим тайно обитать в укромных уголках нашей планеты.

«Храм» получился весьма объемным текстом, и, видимо, поэтому Лавкрафт не стал предлагать его в любительские журналы, а опубликовал лишь в сентябре 1925 г. в «Уиерд Тейлс», вполне профессиональном издании, специализировавшемся на

мистике, «ужасах» и сверхъестественном.

Другая важная для творчества Лавкрафта в целом тема в 1920 г. была поднята им в рассказе «Факты, касающиеся покойного Артура Джермина и его семьи»(в русских переводах рассказ обычно именуется просто «Артур Джермин»). Речь идет, конечно же, о теме запретных знаний, не приносящих ничего, кроме бед и несчастий.

Повествование Лавкрафт начинает со следующего пассажа: «Жизнь отвратительна и ужасна сама по себе, и тем не менее на фоне наших скромных познаний о ней проступают порою такие дьявольские оттенки истины, что она кажется после этого отвратительней и ужасней во сто крат. Наука, увечащая наше сознание своими поразительными открытиями, возможно, станет скоро последним экспериментатором над особями рода человеческого — если мы сохранимся в качестве таковых, — ибо мозг простого смертного вряд ли будет способен вынести изрыгаемые из тайников жизни бесконечные запасы дотоле неведомых ужасов»[95]. Но, если впоследствии фантаст распространит ощущение мерзости и неправильности окружающего до воистину космических масштабов, в данном случае речь пойдет о локальном явлении, сломавшем жизнь одного достойного английского лорда.

Главный герой рассказа сэр Артур Джермин обладает ужасной внешностью и на удивление доброй душой. «Трудно хотя бы приблизительно описать его уродство или сравнить его с чем-нибудь. Несомненно одно: резкие, выступающие черты лица и неестественной длины руки заставляли содрогаться от отвращения всякого, кто видел Артура Джермина в первый раз»[96]. Его прапрапрадед Уэйд Джермин был одним из первых исследователей бассейна Конго и привез оттуда себе жену, дочь португальского торговца. После этого в роду Джерминов стали проявляться удивительные аномалии в развитии либо внешности, либо характера, пока в середине XIX в. Роберт Джермин не уничтожил почти всех членов своей семьи в припадке безумия.

Уцелел лишь его двухлетний внук Альфред Джермин, впоследствии ставший отцом сэра Артура.

Артур Джермин пытается разгадать тайну проклятия, тяготевшего над его семейством, справедливо полагая, что оно связано с загадочными исследованиями лорда Уэйда в Конго. После долгих и бесплодных изысканий его агент, бельгиец Верхерен, присылает потомку проклятого рода ящик с мумией, обнаруженной в заброшенном городе. Он же сообщает, что страшных обитателей этих забытых руин боятся все окрестные племена. В ящике находится труп беловолосой обезьяны, а на

груди у нее лежит медальон с гербом Джерминов. Сэр Артур в ужасе понимает, что его предок Уэйд женился на этом монстре и от столь противоестественного союза произошел и он сам. После этого Джермин осторожно выходит из дома на пустошь, обливает себя керосином и сгорает заживо.

В рассказе тема «запретного знания» (сидел бы себе сэр Артур тихо и дожил бы до преклонного возраста) перекликается со столь важной для Лавкрафта темой вырождения и гибридизации. Идея смешения человека с нечеловеческими существами, часто ему даже враждебными, как ни странно, завораживала писателя. Как увидим дальше, он решал ее неоднозначно и далеко не всегда категорически осуждал получившийся результат.

История Артура Джермина писалась специально для любительского журнала «Волверин», где она и выходила по частям с марта по июнь 1921 г.

В1920 г. Лавкрафт написал рассказ «Извне», на русский также переводившийся под заголовком «Из глубин мироздания». Это не только очередная история о выходе за пределы дозволенного, но и повествование о безумном ученом, персонаже типичном для американской фантастики первой половины XX в. Впрочем, лавкрафтовский Кроуфорд Тиллингаст, герой «Извне», скорее заслуживает место в длинной череде портретов «нарушителей границы», тех исследователей неизведанного, чьей наградой за дерзость стала смерть.

Тиллингаст демонстрирует своему другу-рассказчику машину, которая позволяет увидеть мир, находящийся за пределами нашего восприятия. Он говорит: «Пятью слабыми чувствами мы лишь обманываем себя, лишь иллюзорно представляем, что воспринимаем весь безгранично сложный космос. В то же самое время иные существа, с более сильным и широким спектром чувств, могут не только по-иному воспринимать предметы, но способны видеть и изучать целые миры материи, энергии и жизни, которые окружают нас, но которые никогда не постичь земными чувствами. Я всегда верил, что эти странные, недосягаемые миры существуют рядом с нами, а сейчас, как мне кажется, я обнаружил способ разрушить преграду, отделяющую нас от них. Я не шучу. Через двадцать четыре часа вот эта машина, что стоит у стола, начнет генерировать энергию, способную оживить наши атрофированные или, если угодно, рудиментарные чувства. Эта энергия откроет доселе неизвестные человеку перспективы в постижении органической жизни. Мы узреем причину, по которой ночью воют собаки, а кошки навостряют слух. Мы увидим это и многое другое из того, что недоступно обыкновенным смертным. Мы

преодолеем время, пространство и границы измерений и, оставаясь неподвижными, проникнем в глубь мироздания»[97].

Однако вскоре выясняется, что в своих опытах Тиллингаст зашел слишком далеко и привлек внимание ужасных потусторонних существ, теперь требующих жертв. Он уже был вынужден скормить им слуг, а теперь намеревается отдать и друга. В ответ рассказчик расстреливает машину, и Тиллингаст после этого гибнет. Судя по всему, его все-таки уничтожают вызванные извне монстры.

Значение «Извне» для творчества Лавкрафта заключается не столько в достаточно банальной идее, еще не раз повторящейся в его текстах, сколько в попытке использовать не мистическое, а псевдонаучное объяснение ужасных событий. Этот прием, позднее ставший чуть ли не фирменным у Лавкрафта, в 20-х гг. еще не воспринимался публикой. Поэтому и рассказ пролежал неизданным до 1934 г., пока в июне не был опубликован в журнале «Фэнтези Фан».

Более традиционны рассказы Лавкрафта «Ньярлатхотеп» и «Хаос наступающий». (В последнем еще и заметно сильное влияние творчества лорда Дансени.)

Изданный в ноябре 1920 г. «Ньярлатхотеп», небольшой по объему и также навеянный сном, замечателен вовсе не своим содержанием. История колдуна, на деле являющегося «крадущимся хаосом» и прибывающего в «огромный, старинный и сумрачный город, хранящий память о бесчисленных злодеяниях прошлого»[98], чтобы прочитать некую научную лекцию, конечно же, завершается неизбежным кошмаром. Цивилизация и мир распадутся на глазах у слушателей: «Слабая, беспомощная тень, корчась от боли, причиняемой железной хваткой неведомых рук, мчится сквозь непроглядную тьму распадающегося на части мироздания мимо мертвых планет с язвами на месте городов. Ледяные вихри задувают тусклые звезды, словно свечи. Бесформенные призраки невообразимых монстров встают над галактиками»[99]. Главное в этой короткой зарисовке, или даже стихотворении в прозе, — образ самого Ньярлатхотепа, ставшего первым из череды потусторонних существ, вошедших в пантеон так называемых Великих Древних из «Мифов Ктулху». (Сам Лавкрафт для этой выдуманной мифологии предпочитал использовать термин «Йог-Сототия».)

Имя Ньярлатхотеп, как уверял сам Лавкрафт, явилось ему во сне. Оно заключает в себе египетские корни и могло быть навеяно, как чтением лорда Дансени (у него в «Богах Пеганы» упоминается пророк Алхирет-Хотеп), так и просто воспоминаниями о египетских древностях. О пришествии

Ньярлатхотепа из Египта Лавкрафт упоминает особо: «Говорили, что он представитель старинного рода и выглядит как фараон. Феллахи, завидев его, простирались ниц, хотя и не могли объяснить почему»[100]. В «дансенианском» романе Лавкрафта «Сомнамбулический поиск неведомого Кадата» Ньярлатхотеп предстает высшим из языческих богов древнего мира, надменным и злокозненным. Но при этом он остается человекоподобным и хорошо понимающим чувства и побуждения людей. Даже впоследствии, будучи отождествлен с одним из так называемых Великих Древних, существ, принципиально далеких от всего человеческого, он все равно в наибольшей степени сохранит антропоморфные черты, являясь людям в виде «Черного человека».

Апокалиптическими мотивами проникнут и рассказ «Хаос наступающий», второй из текстов, написанных Лавкрафтом в соавторстве с Уинифред В. Джексон. (Он был издан в «Юнайтед кооператив» в апреле 1921 г. и подписан псевдонимами Элизабет Беркли и Льюис Теобальд-младший.) Как и в случае с «Зеленым лугом», идею рассказа подала Джексон, вновь пересказавшая Лавкрафту свой сон, а он воплотил услышанное на бумаге.

Рассказ начинается с того, что герою во время эпидемии дают слишком большую дозу опиума, чтобы облегчить его страдания. Приходит в себя он в некоем доме, стоящем на обрыве, который подмывает бушующее море. При этом герой-рассказчик чувствует, что он угодил в иное время, столь далеко отстоящее от наших дней, что даже Р. Киплинг кажется ему древним автором. Выбежав из дома, главный персонаж видит пальмовое дерево, откуда его зовет сияющий младенец, к которому позднее присоединяются другие сверкающие существа. Герой плывет вместе с ними по волнам эфира, но затем решает обернуться назад, на Землю, чтобы увидеть впечатляюще нарисованную картину ее гибели: «В мрачном свете луны мелькали картины, которые я не в силах описать, которые я не в силах забыть: пустыни, покрытые истлевшими трупами, джунгли из руин и разложения на месте оживленных некогда равнин и селений моей родины, водовороты бурлящего океана там, где когда-то вздымались крепкие замки моих предков… Но вот оглушительный взрыв расколол ночь, и опустевшую Землю рассекла огнедышащая трещина… Но я помню, что когда облако испарений из подземных бездн совсем скрыло собой поверхность Земли, твердь словно возопила в безумной агонии, потрясая трепещущий эфир. Хватило одной ужасной вспышки и взрыва, одного ослепительного оглушающего удара огня, дыма и молний, чтобы освободить от вечных пут древнюю Луну, которая, словно

обрадовавшись избавлению, стала стремительно удаляться в пустоту. Когда же дым рассеялся и я захотел посмотреть на Землю, то увидел вместо нее лишь рой холодных насмешливых звезд, умирающее желтое Солнце и бледные печальные планеты, что разыскивали повсюду свою пропавшую сестру»[101]. Этими словами и завершается рассказ.

«Хаос наступающий» стал первым воплощением еще одной лавкрафтианской темы, хорошо совпадающей с его собственным взглядом на Вселенную как на нечто, принципиально равнодушное к человеку. Идея неизбежной гибели людского рода, в которой нет ни смысла, ни урока, уже прозвучавшая в миниатюре «Память», в «Хаосе наступающем» воплощена в высшей степени выразительно. Впоследствии Лавкрафт еще вернется к этой теме, но будет рассматривать ее все под тем же углом зрения (например, в рассказе «Переживший человечество»).

И уж совсем свободен от влияния лорда Дансени рассказ «Картинка в старой книге», написанный в декабре 1921 г. В этом тексте Лавкрафт уверенно начал создавать собственный образ фантастической Новой Англии, лишь намеки на бытие которой прозвучали в «Страшном Старике». Здесь же характеристика новоанглийских пейзажей, как самых жутких и пугающих возникает в начале рассказа: «Искатели острых ощущений любят наведываться в глухие, потаенные места… Но подлинный ценитель ужасов, который в каждом новом впечатлении, полном неописуемой жути, усматривает конченную цель и смысл существования, превыше всего ставит старинные усадьбы, затерянные в новоанглийской глуши, ибо именно там силы зла пребывают в своем наиболее полном и первозданном обличье, идеально согласуясь с окружающей их атмосферой суеверия и невежества»[102].

Одновременно в рассказе впервые появляются город Аркхэм и река Мискатоник, на которой он стоит. Аркхэм, чье название напоминает Салем, известный колдовскими процессами XVII в., позднее станет негласной столицей «лавкрафтианской Америки» и будут так или иначе упомянут во многих рассказах Лавкрафта 20-х — 30-х гг. XX в. Река Мискатоник, видимо, была изобретена им по аналогии с рекой Хаусатоник, протекающей через штат Массачусетс и Коннектикут, чтобы затем впасть в пролив Лонг-Айленд.

В рассказе «Картинка в старой книге» безымянный герой во время грозы вынужден укрыться в фермерском доме, стоящем в «долине Мискатоника». Хозяин дома, хорошо сохранившийся высокий старик, разрешает гостю переждать бурю. Осматриваясь, путешественник замечает книгу «Царство Конго» итальянского

географа А. Пигафетты, изданную еще в XVI в. Книга сама собой раскрывается на гравюре, изображающей лавку мясника-людоеда: «Самым странным было то, что художник изобразил африканцев похожими на белых людей. Отрубленные конечности и туши, развешанные по стенам лавки, выглядели омерзительно, а мясник с топором на их фоне попросту не укладывался в нормальном сознании»[103]. Старик же начинает странно рассуждать о некоей пище, которую «не вырастишь на пастбище и не купишь за деньги»[104].

В этот миг на голову героя падает капля. В ужасе он понимает, что это кровь, а стекает она с обширного пятна на потолке. Неизвестно, как дальше могли бы развиваться события — скорее всего, весьма печальным образом для незадачливого странника. Но Лавкрафт неожиданно щадит своего героя: «Я не закричал и даже не пошевелился, я просто зажмурился. А спустя мгновение раздался сокрушительный силы удар стихии; он разнес на куски этот проклятый дом, кишащий чудовищными тайнами, и даровал мне тот обморок, который только и спас меня от окончательного помешательства»[105]. Зло повержено, а странник, случайно вляпавшийся в «дела тьмы», спасен.

При всей нарочитой безыскусности на читателей рассказ производит яркое впечатление. Сильно повлиял он и на историю литературы. Как весь классический детектив вырос из трех рассказов Э. По об Огюсте Дюпене, так и вся нынешняя обширная библиотека триллеров о маньяках и серийных убийцах восходит к этому рассказику Лавкрафта.

Нетипичным для лавкрафтианского мироощущения в этом прозаическом тексте оказывается полное отсутствие фантастического. Зловещий старик — просто убийца и психопат. Подобный подход к персонажам кажется для Лавкрафта столь странным, что, например, С.Т. Джоши даже пытался найти сверхъестественный элемент в «Картинке в старой книге». Дескать, старик людоед прожил очень долго, потому что питался пищей, запрещенной «законами божескими и человеческими». Подобное прочтение, конечно, вполне возможно, но все-таки выглядит несколько натянутым. Скорее всего, Лавкрафт, пытаясь убежать от влияния лорда Дансени с его передозировкой «слишком чудесного», попытался «от противного» написать почти реалистический текст о безумце.

«Картинка в старой книге» была опубликована в «Нэшнел Аматер» летом 1921 г.

Последний из заметных рассказов этого периода, «Поэзия и боги», изданный в сентябре 1920 г. в «Юнайтед Аматер», настолько не похож на обычную прозу Лавкрафта, что

справедливо назван С.Т. Джоши всего лишь «забавным курьезом». Текст этот также является результатом литературного сотрудничества — фантаст, подписавшийся псевдонимом Генри Пейджент-Лоу, написал его вместе с Энн Хелен Крофте, жительницей северного Массачусетса и членом ОАЛП. Причем в этом случае Лавкрафт, скорее всего, ограничился обработкой рукописи, представляющей собой слащавую и напыщенную аллегорию.

В рассказе юная девушка Марсия, любительница поэзии, чувствующая себя чуждой нашему холодному веку, засыпает, прочитав стихи в журнале. Во сне ей является Гермес, переносящий ее на гору Парнас. Здесь ей являются бог Зевс и шестерка величайших поэтов — Гомер, Данте, Шекспир, Мильтон, Гёте и Ките. Марсия общается с ними, а затем Зевс обещает, что она встретит того, чьи «слова направят твой путь к счастью, а в его чудесных снах твоя душа обретет все, чего она так долго и страстно желала»[106]. И конечно же, все кончается счастливо — Марсия в итоге встречает этого «посланника богов» — поэта, «чье имя уже прославлено повсюду и у чьих ног простерся восхищенный мир. Он читает вслух свою новую рукопись, слова которой, никем прежде не слышанные, вскоре станут достоянием всех и вернут людям мечты и фантазии, утраченные ими много веков назад»[107].

Непонятно, что привлекло Лавкрафта в этом сюжете. Но если учесть, что среди его стихотворений «по случаю» можно найти и еще более нелепые тексты, то, видимо, он действовал по сходному побуждению — чтобы продемонстрировать, насколько легко он мог написать (или обработать) любое сочинение. Увы, сделал он это, не вкладывая в работу ни таланта, ни души. «Поэзия и боги» изначально была почти пародийной шуткой без глубокого содержания, таковой шуткой навсегда и осталась.

Один из рассказов, написанных в 1920 г., считается утерянным. Он назывался «Жизнь и смерть» и был посвящен доказательству одной мысли: «Жизнь куда ужасней смерти». Представление о том, что возможна участь значительно более кошмарная, чем просто смерть, станет важным лейтмотивом для Лавкрафта и дежурным штампом для позднейших авторов «литературы ужасов». Судя по всему, главной темой истории должно было стать путешествие в ужасное прошлое, во времена мезозойских рептилий. Вероятно, в результате автор создал небольшое стихотворение в прозе, по сути и по исполнению напоминающее «Память».

Стихотворением в прозе был и «Ex Oblivione», изданный в «Юнайтед Аматер» в марте 1921 г. Лавкрафт опубликовал его под

псевдонимом Уорд Филлипс, измененным вариантом его собственного имени. Эта миниатюра в очередной раз повествует о человеке, предпочитающем жить в мире собственных фантазий. Чтобы подхлестнуть и усилить мощь воображения, он начинает принимать наркотики. Наконец, в одном из своих видений, в «городе снов Закарионе» герой стихотворения натыкается на рукопись, где говорится о маленькой дверце, ведущей к несказанным чудесам. Он разыскивает эту дверь, открывает ее и видит пространство небытия, в котором счастливо и облегченно растворяется. Эта почти буддистская по мироощущению притча хорошо отражает взгляды Лавкрафта этого времени — отрицание существующей реальности и стоическое принятие мысли о полном и окончательном уничтожении.

Но не следует думать, что Лавкрафт в 1920 г. был целиком и полностью охвачен мизантропией и размышлениями о тщетности бытия. Скорее наоборот, творческий подъем сопровождался и подъемом сил. У Лавкрафта даже хватало желания и сил писать откровенные пародии, вроде мелодраматической истории «Милая Эрменгарда, или Сердце деревенской девицы». Этот текст был подписан псевдонимом Перси Симпл. История про сельскую красавицу Эрменгарду Стаббс, размером всего в три тысячи слов, переполнена совершенно неправдоподобными сюжетными ходами и происшествиями, вроде постоянных обманов, шантажа и обнаружения давно пропавших детей, столь характерных для низкопробных «мыльных опер». Лавкрафт, громоздя одну нелепицу на другую, явно наслаждался, сочиняя «Милую Эрменгарду», но публиковать ее не планировал. И совершенно справедливо — что бы Лавкрафт о себе не воображал, юмористом он был откровенно никудышным.

В 1921 г. Лавкрафт написал три рассказа, ставшие своеобразным итогом этого периода его писательской активности. Созданный в январе 1921 г. «Безымянный город» относится к тем лавкрафтианским текстам, что сильно выигрывают в переводе. Неряшливо написанный на английском, рассказ напрямую посвящен важнейшей для Лавкрафта теме существования рядом с нами нечеловеческих цивилизаций, враждебных, древних и злокозненных. Фантаст позднее уверял, что текст был навеян ему сном, спровоцированным фразой из книги лорда Дансени — «неотражаемая чернота бездны». Однако «Безымянный город» — уже совершенно оригинальная и чисто лавкрафтовская вещь, полностью свободная от влияния книг британского автора. И по своей теме, и по построению сюжета рассказ значительно ближе к более поздним вещам Лавкрафта, чем к любым произведениям автора «Богов Пеганы».

Одновременно текст стал очередной данью детскому увлечению сказками «Тысячи и одной ночи» — действие «Безымянного города» развивается в Аравии, а герой-повествователь цитирует араба Абдула Альхазреда. Так этот персонаж из детских фантазий Лавкрафта впервые перекочевывает в его взрослую литературу, чтобы остаться в ней навсегда.

В начале рассказа безымянный (как это обычно и бывает у раннего Лавкрафта) герой обнаруживает в пустыне город, про который говорит: «Я — единственный, кому довелось его увидеть, и потому ни на одном лице не застыло такой печати ужаса, как на моем, ни одного человека не охватывает такая страшная дрожь, как меня, когда ночной ветер сотрясает окна»[108]. При виде развалин в его памяти всплывает строка из книги Абдула Альхазреда, самая известная строка из «творчества» этого автора: «То не мертво, что вечность охраняет, смерть вместе с вечностью порою умирает»[109].

Параметры зданий в заброшенном городе явно не подходят для людей, они кажутся слишком низкими. В одном из развалившихся сооружений герой находит подземный ход, спустившись по которому обнаруживает целый склад древних саркофагов. В них покоятся крайне причудливые существа: «Я не могу передать всю степень их уродливости. Уместнее всего было бы сравнение с рептилиями: было в их очертаниях что-то от крокодила и в то же время нечто тюленье. Но более всего они походили на какие-то фантастические существа, о которых едва ли слышал хоть один биолог или палеонтолог. По своим размерам они приближались к человеку маленького роста, а их передние конечности завершались мелкими, но четко очерченными стопами, подобно тому как человеческие руки завершаются ладонями и пальцами. Но самой странной частью их тел были головы. Ее очертания противоречили всем известным в биологии принципам. Невозможно назвать ничего определенного, с чем можно было бы сравнить эти головы в продолжение одного мгновенного проблеска мысли я успел подумать о кошке, бульдоге, мифическом Сатире и человеке. Сам Юпитер не мог бы похвалиться таким огромным выпуклым лбом, однако рога, отсутствие носа и крокодилья челюсть не позволяли втиснуть эти головы в пределы каких-либо известных критериев»[110]. Здесь мы впервые сталкиваемся с попыткой описать невозможных монстров, которых к концу творчества Лавкрафта набралось на целый литературный бестиарий, столь обширный и столь невнятный.

Герой «Безымянного города» нисходит все ниже и ниже в

недра Земли, рассматривая на стенах фрески, где изображена городская жизнь. Но вместо людей на этих картинах действуют монстры, вроде тех, что он обнаружил в саркофагах. Герой пытается уверить себя, что это просто религиозная живопись, что обитатели города так пытались почтить фантастических божеств. Однако жестокая реальность разрушает его иллюзии. Он доходит до конца пути, за которым видит бескрайнее подземелье, озаренное светом, и лестницу, уходящую в неизмеримые глубины. А затем оттуда появляется призрачное видение: «Я услышал леденящие кровь проклятия и звериный рык чужеязычных монстров, доносившиеся из глубин, где в течение многих миллиардов лет покоились бесчисленные древности, скрытые от озаренного рассветом мира людей. Повернувшись, я увидел контуры, четко вырисовывавшиеся на фоне лучезарного эфира бездны, которые нельзя было увидеть из сумрачного коридора, — кошмарная стая бешено мчавшихся дьяволов, с перекошенными от ненависти мордами, в нелепых доспехах; полупрозрачные дьяволы, порождение расы, о которой люди не имеют ни малейшего понятия, — ползучие рептилии Безымянного Города»[111].

В ходе повествования нарочитый скепсис героя рассказа, уверяющего себя, что перед ним всего лишь аллегории из жизни людей, обитавших в забытом городе, кажется надуманным и психологически ложным. К сожалению, от этого промаха в обрисовке психологии персонажей Лавкрафт не избавился до финала своей творческой карьеры. Он, видимо, считал, что обычному человеку крайне трудно поверить в невероятное даже при непосредственном столкновении с ним. И поэтому некоторые его персонажи выглядят ограниченными тугодумами, не способными быстро отреагировать на бурное вмешательство сверхъестественного в обыденную жизнь.

И все же со своей главной задачей в «Безымянном городе» Лавкрафт несомненно справился — он создал текст, в котором сумел не только передать читателю чувство ужаса, испытываемое героем, но и показать его постоянное нарастание по мере того, как открываются все новые и новые зловещие тайны подземелий.

Значение «Безымянного города» для Лавкрафта заключается также и в том, что в рассказе как бы в свернутом виде заключены сюжетные посылки, которые позже развернутся в более крупные произведения — «Курган» и «Хребты Безумия». «Безымянный город» вышел на страницах журнала «Вольверин» в ноябре 1921 г.

«Лунное болото», написанное в том же году, но изданное лишь в 1926 г., у исследователей творчества Лавкрафта принято оценивать несколько пренебрежительно. А между тем эта внешне

незамысловатая история о мести потусторонних сил демонстрирует, насколько выросло его мастерство в нагнетании страха по ходу рассказа, в пробуждении у читателя чувства ужасающего. Здесь, как и в «Безымянном городе», он использует свою, позднее ставшую почти «фирменной» схему повествования — медленный зачин, постепенный рост напряжения, все убыстряющееся чередование событий, стремящихся к жуткой кульминации, и в финале — дополнительный удар ужаса — сообщение ключевой подробности, делающей описанное в рассказе или повести даже более кошмарным, чем казалось.

Герой-рассказчик «Лунного болота» повествует об ужасной судьбе своего приятеля Дениса Барри, вернувшегося из США в Ирландию, чтобы восстановить родовое поместье. Барри решает осушить болото, находящееся на фамильных землях, несмотря на то, что местные жители призывают его не тревожить духов — хранителей исчезнувшего города. Он нанимает иногородних рабочих, но их начинают по ночам мучить кошмары. Странные сновидения одолевают и рассказчика: «Под влиянием рассказанных Денисом Барри легенд мое спящее сознание перенесло меня в величественный город посреди зеленой равнины; там я видел улицы и статуи из мрамора, просторные дворцы и храмы, барельефы и надписи на стенах — то были величественные картины Древней Эллады»[112]. И наконец, ужасные предзнаменования воплощаются в реальность — духи болот, под звуки магических флейт, заманивают рабочих в бездну: «Флейты продолжали свою страшную песнь, а с развалин на острове снова послышался барабанный бой. Не нарушая молчания, нимфы грациозно скользнули в болото и растаяли в нем одна за другой. Ковылявшие за ними люди не были столь уверены в своих движениях: они неловко плюхались в трясину и исчезали в водоворотах зловонных пузырьков, едва видных в багровом свете»[113].

Пытающийся спастись герой сначала видит лягушек на болоте, в которых были превращены рабочие, а затем и нечто совершенно ужасающее: «Мой взгляд уперся в развалины на отдаленном островке: от них напрямую к луне восходил широкий луч слабого мерцающего света, не отражавшегося в воде. В верхней части этого светящегося столба я увидел некую отчаянно извивавшуюся чудовищно искаженную тень, казалось, она боролась с тащившими ее неведомо куда демонами. Почти лишившись остатков разума, я все же умудрился разглядеть в этой ужасной тени чудовищное, невероятное, омерзительное, гнусное сходство с тем, кто был когда-то Денисом Барри»[114].

Лавкрафт намекает в тексте, что Барри и его рабочим

отомстили за осквернение священного места античные боги — хранители природы, но делает это не слишком внятно. (Как и в более раннем «Храме».) Видимо, фантаст хорошо понимал, что непосредственное введение в текст древнегреческих или древнеримских божеств неизбежно превращает написанную историю из «рассказа ужаса» в аллегорию. Поэтому впоследствии он окончательно отказался от апелляций к античной традиции, предпочитая развивать собственную мифологию, наполненную жуткими псевдобогами, во всем чуждыми человечеству.

Однако самым важным из рассказов, написанных в 1921 г., для творчества Лавкрафта оказался «Изгой», на долгие годы ставший наиболее известным его произведением. Главный герой рассказа всю жизнь обитает в некоем древнем замке, не видя других людей, в странном сумрачном мире. Однажды он решается подняться на высокую башню замка, чтобы осмотреть окрестности. На вершине рассказчик находит люк, но вместо того, чтобы оказаться на крыше, рассказчик попадет в подземное помещение. Выйдя оттуда, он видит другой мир, где замечает стоящий неподалеку замок, чем-то напоминающий его собственный. Оттуда доносятся звуки веселого празднества. Герой идет к замку, но едва входит в пиршественную залу, как видит, что беспечные гуляки впадают в ужас от некоего ужасного существа, явившегося к ним. Рассказчик замечает какого-то монстра, стоящего перед ним, и понимает, что тот испугал обитателей замка.

«Я не в силах даже приблизительно описать, как выглядело это страшилище, сочетавшее в себе все, что нечисто, скверно, мерзко, непотребно, аморально и анормально. Это было какое-то дьявольское воплощение упадка, запустения и тлена; гниющий и разлагающийся символ того, что милосердная земля обычно скрывает от людских глаз. Видит Бог, это было нечто не от мира сего — во всяком случае, теперь уже не от мира сего — и тем не менее, к ужасу своему, я углядел в его изъеденных и обнажившихся до костей контурах отталкивающую и вызывающую карикатуру на человеческий облик, а в тех лохмотьях, что служили ему одеянием, — некий отдаленный намек на знатность, отчего мой ужас только усилился»[115]. Герой пытается бежать, но оступается, после чего раскрывает страшную истину.

Впрочем, прежде, чем открыть эту истину читателям, Лавкрафт в очередной раз неожиданно и нелогично облегчает участь своего персонажа, вводя почти сказочный и откровенно дансенианский момент в повествование: «Отныне я разъезжаю верхом на ночном ветре в компании с насмешливыми и

дружелюбными вампирами, а когда наступает день, мы резвимся в катакомбах Нефрен-Ка, что находится в неведомой и недоступной долине Хадот возле Нила. Я знаю, что свет — не для меня, не считая света, струимого луной на каменные гробницы Неба; не для меня и веселье, не считая веселья безымянных пиров Нитокрис под Большой пирамидой»[116]. Но даже после этого герой не может забыть правду, открывшуюся перед ним в замке: «Ибо, несмотря на успокоение, принесенное мне забвением, я никогда не забываю о том, что я — изгой, странник в этом столетии и чужак для всех, кто пока еще жив. Мне это стало ясно — навеки — с тех пор, как я потянул руку чудовищу в огромной позолоченной раме; протянул руку и коснулся холодной и гладкой поверхности зеркала»[117].

Практически с момента публикации «Изгоя» воспринимали как духовный автопортрет Лавкрафта, и определенные основания для этого действительно есть. Но, боюсь, на читателей, именно так понявших текст, больше всего повлияло его название. Заголовок рассказа, который на русский можно прямолинейно и дословно перевести как «Аутсайдер», вроде бы точно указывает на судьбу Лавкрафта, демонстративно презиравшего окружающий мир. Любят приводить и прямые цитаты из текста, якобы намекающие на принципиальное одиночество и самоизгнание из жизни, говорящие о персонаже, оказавшемся «обманутым и обескураженным, опустошенным и сломленным»[118]. Однако те же интерпретаторы, которые акцентируют внимание на бесспорном одиночестве героя рассказа, забывают о его условном «хеппи-энде». Так и Лавкрафт сумел провести жизнь, общаясь с близкими друзьями, может быть, и вдали от солнечного света славы, но уж точно и не в мрачной ночи полного забвения.

Сам Лавкрафт позднее относился к рассказу со скепсисом, считая его напыщенным, многословным и невнятным, а также слишком похожим на работы Э. По. Сходство действительно присутствует, и все же текст «Изгоя» вполне самостоятелен и оригинален. Поздний Лавкрафт всегда был слишком пристрастен к себе раннему, а правы в данном случае скорее читатели, упорно считавшие «Изгоя» одним из лучших текстов мастера. Даже в 40-х гг. XX в. в ходе одного из массовых опросов американских любителей фантастики, от которых требовалось назвать «самое выдающееся произведение современной фантастической литературы», рассказ занял уверенное второе место, уступив лишь роману «Слэн» А.Е. Ван-Вогта.

«Изгой» должен был выйти в любительском журнале «Реклюз» У.П. Кука, но Лавкрафт отказался от публикации. В итоге текст появился лишь на страницах журнала «Уиерд Тейлз» в апреле

1926 г.

Однако судьба, всегда любившая нанести Лавкрафту неожиданный удар и внезапно сбить со взятого темпа, легко прервала период бурной прозаической активности. Произошло событие, к которому и Лавкрафт, и его друзья, и его родственники готовились давно, но которое все равно оказалось неожиданностью, — 24 мая 1921 г. скончалась Сара Сюзен Филлипс Лавкрафт.

Она умерла в больнице Батлера, перенеся неудачную операцию на желчном пузыре. Непосредственной причиной смерти был определен холецистит — воспаление желчного пузыря и протоков.

Смерть матери на время раздавила Лавкрафта — он вновь с трудом мог выполнять даже простейшие бытовые дела, не говоря уже о сочинительстве. И все же постепенное угасание Сюзен на протяжении двух лет смогло психологически подготовить Лавкрафта к случившемуся — затяжного нервного срыва, сопровождающегося полным параличом духовных сил, в этот раз не произошло. Говард Филлипс стал взрослее, серьезнее и сильнее, а потому и с последствиями ухода матери справился быстрее и легче. И все-таки ее смерть была для него серьезным ударом — ведь в то время он считал, что Сара Сюзен была единственным человеком, который его до конца понимал.

## *СОРАТНИКИ И ПРЕДШЕСТВЕННИКИ*

### *Лорд Дансени*

Можно сказать, что этот автор был реальным воплощением мечты Лавкрафта о судьбе идеального писателя, для которого литературная работа является не изматывающим трудом для добывания денег, а остается лишь хобби и легким развлечением, достойным попутным занятием для настоящего аристократа. Лавкрафт так охарактеризовал его творчество в эссе «Сверхъестественный ужас в литературе»: «Его точка зрения по-настоящему космическая, даже если сравнивать его произведения с литературными произведениями не только настоящего, но и прошлого. Он, так же как По, чуток к драматическому элементу прозы и понимает важность отдельных слов и деталей, но гораздо лучше экипирован с точки зрения риторики, ибо сумел выработать простой лирический стиль на основе Библии короля Иакова и с поразительной убедительностью вложил свою лепту чуть ли не во все европейские мифы и легенды, творя сложный,

или эклектичный, фантастический цикл, в котором на равных, не ущемляя друг друга, в идеальной гармонии соединены европейская палитра, эллинистическая форма, тевтонская мрачность и кельтская тоска»[119].

Звали этого писателя длинно и вычурно — Эдвард Джон Мортон Драке Планкетт, восемнадцатый барон Дансени. Но в историю литературы он вошел под своим творческим именем — лорд Дансени. Его род был известен как минимум с XII в. Дансени издавна владели землями в Ирландии и Англии, в том числе и родовым замком в графстве Мит, недалеко от древней ирландской столицы Тары. Эдвард был старшим сыном Джона Уильяма Планкетта, соответственно семнадцатого барона Дансени, и Эрнле Элизабет Луизы Марии Гросвенор Бертон, кузины сэра Ричарда Бертона. (Считается, что именно от бертоновской родни он унаследовал свой высокий рост — один метр девяносто пять сантиметров.)

Эдвард Планкетт получил отличное образование, учился в Итоне и Сандхерсте, который и окончил в 1896 г. Еще в годы учебы он начал писать стихи и прозу. Первым его опубликованным произведением стало стихотворение «Рифмы с окраины», изданное в «Пэлл Мэлл газетт» в сентябре 1897 г.

В 1899 г. неожиданно скончался отец Эдварда, и ему, в достаточно раннем возрасте, пришлось стать восемнадцатым бароном Дансени, приняв на себя всю ответственность за семью. В 1904 г. Эдвард женился на Беатрис Чайльд Вильерс, дочери графа Джерси. В 1906 г. у восемнадцатого барона Дансени родился сын, которого назвали Рэндалом. Это был единственный ребенок Эдварда и Беатрис.

Семейные проблемы замедлили, хотя и не прервали окончательно литературные занятия лорда, и в 1905 г. в свет вышла его первая книга «Боги Пеганы». За печатание ее тиража Эдвард Планкетт заплатил лондонскому издателю Элкину Мэттьюзу, но это был первый и последний раз, когда ему пришлось делать нечто подобное.

«Боги Пеганы», поэтичные, вычурные и фантастические, вызвали настоящую сенсацию. Ни с чем похожим англоязычная читающая публика еще не сталкивалась, и лорд Дансени сразу же попал в число самых известных британских писателей. Немаловажную роль в его успехе сыграл стиль «Богов Пеганы» — торжественный и ритмичный, явственно восходящий к стилю «Библии короля Иакова». Вот как выглядят несколько начальных абзацев этой книги: «Раньше, чем воцарились боги на Олимпе, и даже раньше, чем Аллах стал Аллахом, МАНА-ЙУД-СУШАИ уже окончил свои труды и предался отдыху. И были в Пегане — Мунг,

и Сиш, и Киб, и создатель всех малых богов, МАНА-ЙУД-СУШАИ. Кроме того, мы верили в Руна и Слида. Старики говорили, что все кругом сделано малыми богами, кроме только самого МАНА-ЙУД-СУШАИ, который создал богов и поэтому отдыхал. И никто не смел молиться МАНА-ЙУД-СУШАИ, а лишь богам, которых он создал. Но в Конце МАНА-ЙУД-СУШАИ забудет про отдых и захочет создать новых богов и новые миры и уничтожит богов, созданных раньше. И боги и миры исчезнут, останется лишь МАНА-ЙУД-СУШАИ»[120]. Однако и фантастические сюжеты рассказов, вошедших в книгу, также привлекли внимание читателей.

«Боги Пеганы» во многом заложили главное направление в творчестве лорда Дансени — создание романтических, эскапистских произведений, далеких от любой реальности, кроме той, которую сотворил своим воображением их автор.

За этим сборником быстро последовали «Время и боги», «Меч Уэллерана», «Рассказысновидца», «Книгачудес», «Пятьпьес», «Пятьдесят одна история», «Последняя книга чудес», «Игры богов и людей», «Истории трех полушарий», привлекшие не меньшее внимание публики как в Великобритании, так и в Новом Свете.

Однако литературное творчество оставалось всего лишь одним из многочисленных увлечений восемнадцатого барона Дансени. Он был очень известным охотником, причем охотившимся не только у себя дома, но и в различных районах Африки, метким стрелком — чемпионом Ирландии по стрельбе из пистолета, азартным и успешным шахматистом. (Лорд Дансени участвовал в показательном мачте с чемпионом мира Х.Р. Капабланкой, вел в «Таймс» раздел, посвященный шахматным задачам, и даже изобрел собственный вариант этой великой игры — с асимметричной доской и особыми фигурами.) Он покровительствовал скаутскому движению и движению против жестокого обращения с животными, много путешествовал. Лорд Дансени также служил в британской армии во время двух войн — Англо-бурской и Первой мировой.

Российский литературовед В.Л. Гопман в своей монографии о британской фантастике «Золотая пыль: фантастическое в английском романе: последняя треть XIX–XX вв.» метко заметил, что и внешне, и по характеру Эдвард Планкетт больше всего напоминал лорда Рокстона — одного из главных героев «Затерянного мира» А. Конан Дойля. Напомню, как выглядит его портрет на страницах знаменитого романа: «Сквозь тонкую пелену сигарного дыма я присматривался к его лицу, знакомому мне по многим фотографиям: нос с горбинкой, худые, запавшие щеки, темнорыжие волосы, уже редеющие на макушке,

закрученные шнурочком усы, маленькая, но задорная эспаньолка. В нем было нечто и от Наполеона III, и от Дон Кихота, и от типично английского джентльмена — любителя спорта, собак и лошадей, характерными чертами которого являются подтянутость и живость. Солнце и ветер закалили докрасна его кожу»[121].

И все же этот путешественник, стрелок и солдат ухитрялся выкраивать время для сочинения очередных книг. (За всю жизнь лорд Дансени опубликовал их шестьдесят!) И хотя прославился он как один из родоначальников жанра фэнтези, писатель создавал и реалистические сочинения, и автобиографические очерки, и даже научную фантастику. Например, безусловно научно-фантастическим был его роман «Последняя Революция», изданный в 1951 г. и посвященный восстанию машин против людей.

Скончался восемнадцатый барон Дансени 25 октября 1957 г. в Дублине от внезапного приступа аппендицита. Он был похоронен на кладбище возле церкви Святых Петра и Павла в деревушке Сторхэм, в Кенте, недалеко от любимого им дома, который Эдвард Планкетт не покидал даже в самые тяжелые годы Второй мировой войны.

В первый и единственный раз Лавкрафт сумел увидеть лорда Дансени «живьем» 20 октября 1919 г. Больше не встречавшиеся два великих мастера мистической литературы XX в. тем не менее какое-то время состояли в одной организации — в 1919 г. лорд Дансени на короткий срок согласился стать «судьей-лауреатом по вопросам поэзии» в ОАЛП. Возможно, тогда он прочитал и некоторые из стихотворений Лавкрафта.

Лавкрафт же на несколько лет был околдован творчеством своего литературного кумира. Сказочная, абсолютно выдуманная реальность, целиком чуждая существующему грубому миру и даже активно ему противостоящая, завораживала американского фантаста. Хотя стремление к подражательности не шло его рассказам на пользу, порождая явную вторичность стиля и ситуаций. Достаточно сравнить, например, «Белый корабль» Лавкрафта и «Праздные дни на Янне» лорда Дансени, чтобы почувствовать, насколько британец в данном случае превосходит американца. И только когда Лавкрафт преодолевал творческий самогипноз, то, несмотря на стилистическую оболочку, взятую у лорда Дансени, у него появлялись настоящие шедевры, вроде «Карающего рока над Сарнатом» или «Других богов».

И еще существовало главное отличие, проглядывавшее даже в самых «дансенианских» произведениях американского фантаста. Если лорда Дансени занимала преимущественно экстравагантность и экзотичность описываемых миров, то

Лавкрафта больше тянуло к пугающему и ужасающему. И в творчестве обожаемого им британца он старался выискивать именно эти черты. Вот что Лавкрафт выделяет в произведениях лорда Дансени, говоря о них в «Сверхъестественном ужасе в литературе»: «Как мастер триумфальной нереальности, он не может избежать космического ужаса, который позволяет нам назвать его автором литературы ужаса. Дансени нравится хитро и ловко намекать на чудовищные вещи и неслыханные своды, как это делается в волшебной сказке. В “Книге чудес” мы читаем о Хло-Хло, гигантском идоле-пауке, который не все время проводит дома; и о том, что пугает Сфинкса в лесу; и о воре Слите, который прыгает с края земли, увидев свет и зная, кто зажег его; и о гиббелинах-людоедах, которые живут в зловещей башне и охраняют сокровище; и о гнолах, которые живут в лесу и от которых не так-то легко улизнуть; о городе Никогда и глазах, которые следят за всем из Глубин; и о многом другом. “Рассказы сновидца” рассказывают о тайне, которая изгнала мужчин Бетмуры в пустыню; об огромных воротах Пердондариса, выточенных из единого куска слоновой кости; о путешествии несчастного старого Билла, чей капитан проклял команду и посещал отвратительные острова, чуть ли не на глазах поднимавшиеся из моря, на которых стояли зловещие домишки с жуткими невиданными окнами.

Многие из пьес Дансени насыщены сверхъестественным ужасом. В “Богах гор” семеро бродяг заявляют о себе как о воплощениях зеленых идолов на дальней горе и наслаждаются роскошью и почетом в городе, где почитают этих идолов, пока там не узнают, что настоящие идолы покинули свое место. О весьма нескладном зрелище им сообщили в сумерках — “гора не должна гулять вечером”; и в конце концов, когда они ждут труппу танцоров, то обращают внимание, что те идут как будто тяжелее, чем ходят танцоры. Действие продолжается, и самонадеянных нечестивцев превращают в зеленые жадеитовые статуи те самые шагающие статуи, на чью святость они посягнули. Однако сюжет не самое большое достоинство этой замечательной и убедительной пьесы. Все эпизоды выписаны с потрясающим мастерством, так что целое представляет собой один из важнейших вкладов современности не только в драматургическую литературу, но и в литературу вообще. “Ночь в таверне” рассказывает о четырех ворах, которые украли изумрудный глаз Клеша, чудовищного индуистского бога. Они завлекают в свою комнату и убивают трех священнослужителей, которые должны были им отомстить и напали на их след, однако ночью Клеш сам приходит за своим глазом, забирает его и уходит, вызывая

каждого из воров во тьму для неизвестного наказания. В “Смехе богов” показан обреченный город, который находится на краю джунглей, и призрачный лютнист слышит только тех, кто должен умереть (ср. призрачный звук клавикордов Алисы в “Доме о семи фронтонах” Готторна); а во «Врагах королевы» пересказывается анекдот Геродота о том, как мстительная принцесса приглашает своих врагов на пир в подземелье, которое затапливается Нилом»[122].

В творчестве Лавкрафта влияние лорда Дансени проявлялось в первой половине 20-х гг. спонтанно и иногда в совершенно неожиданных текстах. Например, С.Т. Джоши вполне справедливо отмечает, что на эпизод в рассказе «Он», где главный герой видит в зачарованном окне виды будущего Нью-Йорка, повлиял соответствующий кусок из романа лорда Дансени «Дон Родригес, или Хроники Тенистой Долины». Там профессор, заведующий «кафедрой магии в университете Сарагосы», тоже показывает персонажам в окнах своего дома картины ужасных войн прошлого и грядущего.

И все же Лавкрафт подспудно стремился освободиться от «дансенианского гипноза», ощущая, что на этом пути его ждет лишь творческий тупик. Иронические и самопародийные мотивы, встречающиеся в тексте «Сомнамбулического поиска неведомого Кадата», обусловлены борьбой против влияния британского автора. К сожалению, мнительность Лавкрафта в очередной раз сыграла с ним злую шутку — видимо, посчитав, что сама идея некоей воображаемой страны, «страны зачарованных снов», находящейся вне нашей реальности, вызовет стойкие ассоциации с книгами лорда Дансени, он даже не попытался опубликовать свой роман. А зря — итоговый вариант «Сомнамбулического поиска неведомого Кадата», несмотря на все дансенианские аллюзии, оказался сильной и оригинальной, чисто лавкрафтовской вещью.

Лавкрафт скептически оценивал поздние произведения лорда Дансени, не одобряя его стремления к бытовым подробностям и уж тем паче — к созданию чисто реалистических текстов. Ему казалось, что новые книги британского писателя стали более жесткими, черствыми и бездушными. И все же окончательное мнение Лавкрафта о человеке, несколько лет бывшем для него безусловным авторитетом и примером для подражания, звучало по-прежнему восторженно: «Однако никакой пересказ не в силах передать даже малую толику всевластных чар лорда Дансени. Его фантастические города и неслыханные обычаи описаны с той уверенностью, которая отличает мастера, и мы трепещем, словно сами принимаем участие в его тайных мистериях. Для человека,

одаренного богатым воображением, он — талисман и ключ, открывающий богатые сокровищницы грез и фрагментарных воспоминаний; так что мы думаем о нем как о поэте, который из любого читателя творит поэта»[123].

# Глава 7
# НОВЫЕ ДРУЗЬЯ И НОВЫЕ ИСТОРИИ

Лавкрафт не знал (да и не мог знать), что вскоре после смерти матери в его жизнь войдет главная и, судя по всему, единственная любовь. Он старался жить как и прежде, не давая горю окончательно его сломать, забивая кошмары реальности мелкими страстями и интригами любительской журналистики.

С 1920 по 1922 г. Лавкрафт оставался официальным редактором в ОАЛП, но в 1921 г. у него резко ухудшились отношения с тогдашним президентом ассоциации Идой Хотон. Дело дошло до обвинений Лавкрафта в хищении взносов, которые внесли члены ОАЛП за публикации в «Юнайтед Аматер». Во вздорные наветы никто не поверил, но Лавкрафту, и так балансировавшему на грани нервного срыва, история попортила немало крови. На происки Хотон в конце 1921 г. он ответил злой стихотворной сатирой «Медуза. Портрет», где вволю поиздевался и над нравом президентши ОАЛП, и над ее тучностью.

Жизнь Лавкрафта в мирке любительской журналистики уверенно подходила к концу. Ему становилось здесь слишком тесно. Однако напоследок этот мир подарил ему встречу с женщиной, радикально изменившей всю его жизнь.

Лавкрафт познакомился со своей будущей женой на съезде журналистов-любителей в Бостоне в 1921 г. Соня Хафт Грин входила в состав нью-йоркской делегации, представлявшей местное отделение НАЛП. Несмотря на трения, существовавшие между двумя главными группировками любительской журналистики, Р. Кляйнер, приехавший вместе с Соней, поспешил представить ее Лавкрафту.

Еврейка по происхождению, Соня Шафиркина родилась 16 марта 1883 г. в местечке недалеко от Киева. После переезда вместе с матерью Рахилью Хафт в Великобританию она взяла материнскую фамилию. Вскоре мать перебралась в США, а Соня осталась у своего дяди в Ливерпуле, где и закончила школу. В Штаты она выехала лишь в 1892 г., а в 1899 г. вышла замуж за Самуила Шекендорфа, который был старше ее на семь лет. (Позднее Шекендорф сменит фамилию на Грин, и, соответственно, Соня Шафиркина-Хафт-Шекендорф станет просто Соней Грин.)

Брак был несчастным. Самуил Грин был человеком тяжелым и, видимо, психически неадекватным, что не могло не привести к трагедии — в 1916 г. он покончил жизнь самоубийством. Судя по

всему, молодую вдову, оставшуюся с четырнадцатилетней дочерью Флоренс, это не сильно огорчило. К этому моменту Соня уже работала в фирме «Ferle Heller's», занимавшейся проектированием, изготовлением и продажей модной одежды. Она получала десять тысяч долларов в год, весьма значительную по тем временам сумму, и проживала на Парксайд-авеню. (Это улица в районе Флэтбуш (Бруклин), в те годы также вполне престижном.)

Все, знавшие Соню Грин лично, описывают ее как исключительную красавицу, с прекрасными темными глазами и волосами, и единодушно сравнивают с древнеримской богиней Юноной. Поэтому-то долговязый, с выпирающей челюстью Лавкрафт, страдавший психическими расстройствами и непонятными физическими недугами, не мог даже предположить, что «богиня» из Нью-Йорка им заинтересуется.

А между тем он произвел на Соню почти магическое впечатление. Ее поразили недюжинный ум и художественный дар, проявлявшиеся у Лавкрафта даже во время самой короткой беседы. Вернувшись в Нью-Йорк, Соня перечитала все его тексты, какие сумела найти, а затем решилась отправить фантасту письмо.

Завязалась достаточно оживленная переписка, в ходе которой Лавкрафт также оказался очарован восприимчивым умом и эрудицией Сони Грин. (К сожалению, после разрыва с мужем Соня сожгла все его письма, которых за годы набрался целый чемодан.)

Однако дальше восхищений в переписке отношения никак не развивались, и Соня, всегда поступавшая предприимчивее и эмоциональнее Лавкрафта, перешла в решительное наступление. 4 сентября 1921 г. она приехала в Провиденс, где и встретилась с будущим мужем. Лавкрафт явно обрадовался ее визиту, весь день показывал Соне достопримечательности города, а потом даже представил своей тетке Лилиан. Ему явно льстило внимание со стороны обаятельной и преуспевающей подруги из Нью-Йорка, но когда Соня пригласила его на обед, он все же ответил решительным отказом. Видимо, Лавкрафт боялся показаться в ее глазах если уж не нищим, то, во всяком случае, стесненным в средствах. Так в первый раз в отношениях влюбленных проявился жестокий денежный вопрос, позднее до предельной степени осложнивший их брак.

На следующий день Соня уехала в Нью-Йорк, оставив Лавкрафта в состоянии очарованной мечтательности и растущей влюбленности, немедленно отразившейся в его письмах.

Впрочем, связывало их не только укреплявшееся любовное чувство. В октябре 1921 г. Соня начала выпускать собственный

любительский журнал «Рейнбоу», где в основном помещались произведения Лавкрафта и его друзей. К сожалению, в первом номере мы обнаруживаем не прозу Лавкрафта, а философское эссе «Ницшеанство и реализм», как и прочие его «философские» работы, претенциозное и невнятное. Его обрывочность и странную внутреннюю структуру можно объяснить тем, что это была просто выжимка из двух писем Лавкрафта к Соне, где он затронул тему философии Ницше.

Работа в любительской журналистике явно укрепила самомнение Лавкрафта, и он начал подумывать о том, что вполне сможет зарабатывать на жизнь своим пером. Однако первые заработки он сумел получить не от издания собственных текстов, а от обработки чужих. Как уже упоминалось, одним из его ранних клиентов стал популяризатор психологии и незадачливый виршеплет Дэвид ван Буш. Лавкрафт собирал для него материалы к лекциям, литературно их обрабатывал, а также переписывал его стихи. Талантливый шоумен, Дэвид ван Буш упорно мнил себя поэтом, что у Лавкрафта, с его отличным литературным вкусом, вызывало чувство насмешки, смешанной со снисхождением. Впрочем, на своих лекциях ван Буш отлично зарабатывал и исправно платил Лавкрафту, к сентябрю 1922 г. выдавая по доллару за восемь стихотворных строчек. Сочинял Лавкрафт и газетные статьи, бесстыдно рекламирующие лекционные турне ван Буша. (Одна из них, названная «Консерватизм восточного и западного Гарварда», сохранилась до наших дней, хотя вряд ли бы этого пожелал ее автор.)

Успешная работа на Дэвида ван Буша, судя по всему, окрылила Лавкрафта и заставила мечтать о расширении круга клиентов. При этом в поисках новых заказчиков он не стеснялся прибегать к самым низкопробным рекламным приемам. Например, в одном из любительских журналов Лавкрафт вместе со своим приятелем Д. Мортоном поместил рекламу «Бюро услуг Крафтона». Среди услуг бюро, якобы обладавшего обширным штатом специалистов, были не только обработка любых литературных текстов, но и написание специальных статей по любой тематике, переводы с любых языков, включая эсперанто, и даже «конфиденциальные советы по личным проблемам». А между тем все учреждение состояло только из двух его «руководителей» — Мортона и самого Лавкрафта. Случай с рекламой «Бюро Крафтона» лишний раз показывает, насколько реальный, живой Лавкрафт был далек от выдуманного образа «затворника не от мира сего», не понимающего, в каком времени он живет.

И все же выбор другой работы, кроме различных вариантов

сочинительства, заранее отпугивал Лавкрафта. Он считал, что при его тяжелом нервном расстройстве просто не сможет целеустремленно и систематически заниматься какой-нибудь механической деятельностью. В 1920 г., когда Лавкрафту предложили за деньги проверять домашние задания по арифметике в средней школе, он начал было подумывать о должности учителя. Но быстро отказался от этой мысли, вновь решив, что его нервы не выдержат психологической нагрузки.

Кроме того, при всем презрении Лавкрафта к идее «профессионального литераторства» он, естественно, предпочел бы зарабатывать на жизнь своим пером и своей фантазией. И возможность для этого представилась в сентябре 1921 г.

В этом месяце один из знакомых Лавкрафта по любительской журналистике — Джордж Хаутейн — решил издавать развлекательный журнал, получивший название «Хоум Брю». В журнале должны были публиковаться тексты самых разных жанров и направлений, но Лавкрафт, естественно, получил заказ на «ужасную историю». Ее планировали печатать по отдельным частям, за каждую из которых Хаутейн обещал заплатить пять долларов.

Вводный кусок нового повествования Лавкрафта появился в самом первом номере «Хоум Брю», опубликованном в феврале 1922 г. Так читатели начали знакомство с рассказом «Герберт Уэст — воскреситель мертвых». (На русский язык рассказ также переводился под названием «Герберт Уэст — реаниматор».)

Лавкрафт скептически относился к этому своему детищу, считая, что ничего достойного и художественного из подобной работы на заказ не выйдет. Но деньги есть деньги, и он принялся за труд, не забывая поныть в письмах друзьям о том, как страдает от поденщины. Судя по всему, стоны и недовольство были заметно преувеличены. Лавкрафта увлекла работа, да и тема «Герберта Уэста» оказалась близка его создателю. Впоследствии он обратится к ней в одном из самых крупных своих произведений — «Истории Чарльза Декстера Варда».

Хотя публиковался «Герберт Уэст» по частям, задумывался он Лавкрафтом явно как единое целое, с заранее предопределенным финалом. При этом отсутствие опыта в написании сериальных текстов привело к тому, что в начале каждого следующего эпизода фантаст неуклюже пересказывал содержание предыдущих и вновь знакомил читателей с главным героем. Впоследствии он полностью откажется от этого нелепого приема, и в результате другой его текст-сериал «Затаившийся страх» композиционно будет выглядеть куда изящнее.

Повествование в «Герберте Уэсте» ведется от лица

излюбленного героя Лавкрафта — безымянного рассказчика, ставшего свидетелем жутких и необъяснимых событий. Персонаж-рассказчик оказывается близким другом главного героя — Герберта Уэста, с которым он учился в Мискатоникском университете в Аркхэме. (Это знаменитое в лавкрафтианской Новой Англии учебное заведение впервые появляется именно в этом рассказе.) Еще в годы учебы Уэст, заочный коллега и единомышленник другого известнейшего литературного врача — Виктора Франкенштейна выдвинул сходную идею оживления мертвых. Только в отличие от Франкенштейна Герберт Уэст не собирал живых кадавров из разрозненных частей, а предпочитал оживлять мертвецов после их смерти. Практически все повествование состоит из описания неудачных экспериментов Уэста, так как оживленные им покойники неизбежно оказывались бездушными монстрами, охваченными жаждой убийства. Заставляя Уэста в каждой части попадать в одни и те же жизненные обстоятельства, Лавкрафт невольно начал издеваться и иронизировать над своим героем. Однако в итоге судьба реаниматора закончилось трагически — в последней, шестой части за ним явились все когда-либо воскрешенные им твари, чтобы куда-то утащить. Возможно — в ад.

Вот как это описал герой-рассказчик, невольный свидетель случившегося и старый друг Уэста: «На моих глазах в стене образовалась дыра, из которой пахнуло ледяным холодом могилы и гнилостным запахом тления. В полной тишине отключился свет, и в отверстии, на фоне фосфоресцирующей преисподней, стали видны некие молчаливо трудившиеся существа, которые могла создать только извращеннейшая из человеческих фантазий. Некоторые своими очертаниями напоминали людей, другие напоминали их лишь частично, третьи вообще не напоминали ничего. Более разношерстную компанию трудно было себе представить. Они безмолвно — камень за камнем — разбирали замурованную стену. Когда отверстие стало достаточно большим, они один за другим вошли в лабораторию во главе с вожаком, чья несравненной красоты голова была вылеплена из воска. Следовавшее за ним чудовище, во взгляде которого светилось безумие, набросилось на Уэста. Тот не сопротивлялся и не издал ни звука. Тут все они подскочили к нему и прямо у меня на глазах разорвали на куски, которые и унесли с собой в свой отвратительный подземный мир. Воскоголовый вожак в форме офицера канадской армии нес его голову. В голубых глазах моего друга навсегда застыл ужас»[124].

При всей незамысловатости и даже топорности «Герберт Уэст — воскреситель мертвых» вошел в число самых известных

рассказов Лавкрафта. Во всяком случае, с 1985 по 2003 г., в период растущей моды на «живых мертвецов», по нему было поставлено целых три полнометражных фильма. Видимо, и в 1922 г. Д. Хаутейн также оказался доволен результатом, потому что не только исправно выплатил обещанный гонорар, но и даже предоставил Лавкрафту аванс в счет очередного «ужасного» сериала.

Попутно Лавкрафт продолжал писать рассказы и для собственного удовольствия, не рассчитывая на профессиональную публикацию и заранее смирясь с тем, что они появятся лишь на страницах любительских журналов. Одним из таких рассказов стала «Музыка Эриха Цанна», написанная в самом конце 1921 г. и изданная в «Нэшнел Аматер» в марте 1922 г.

«Музыка Эриха Цанна» оказалась вершиной в литературных упражнениях Лавкрафта по нагнетанию ужаса без его демонстрации. События рассказа разворачиваются не в Штатах, а где-то в Европе, скорее всего — во Франции. Очередной безымянный герой-рассказчик вспоминает о том, как он жил в уродливом старом доме на улице д'Озей. Его соседом сверху был немой скрипач по имени Эрих Цанн. Однажды рассказчик услышал, как Цанн наигрывает у себя в комнате странные, ни на что не похожие мелодии. Постепенно он знакомится с нищим музыкантом, который охотно играет ему на виоле разнообразную музыку. Однако, когда герой случайно начинает насвистывать мотивчик, услышанный им ночью, Цанн приходит в неописуемый ужас. Но затем в посланной рассказчику записке он все же обещает письменно рассказать о страшной тайне, отяготившей его жизнь.

Пока Цанн пишет, за зашторенным окном вдруг раздается непонятный звук: «В нем не было ничего жуткого, он больше походил на очень низкую и бесконечно далекую ноту»[125]. Тем не менее музыкант, услышав это, в страхе хватает виолу и принимается играть, словно пытаясь отогнать нечто. Порыв ветра из раскрывшегося окна наполняет комнату, и на улицу улетают листки с признанием. И когда герой выглядывает вовне, то наступает кульминация ужаса: «Я не увидел никакого города, никаких приветливых огоньков на знакомых улицах; там была только бесконечная чернота, фантастическое пространство, заполненное движением и музыкой, не схожее ни с чем земным. Я в ужасе смотрел в черноту, и в этот миг ветер задул обе свечи, и на старинную мансарду опустилась жуткая, непроницаемая мгла; я оказался между хаосом и адской круговертью снаружи и дьявольским, захлебывающимся ночным воем виолы внутри»[126].

Когда же герой-рассказчик берет Цанна за руку, то понимает,

что тот уже мертв. «Старик ничего не отвечал и не приглушал свою неописуемую яростную музыку, а между тем по всему чердаку в темноте и шуме, казалось, кружатся странные потоки воздуха. Коснувшись уха Цанна, я содрогнулся, еще не понимая — отчего; но уже в следующий момент мне все стало ясно — я ощутил под ладонью неподвижное, ледяное, застывшее, мертвое лицо с остекленевшими глазами, бессмысленно уставившимися в пустоту»[127]. Невидимое существо, уничтожившее музыканта, ускользает в окно, а рассказчик в смятении выбегает из дома куда глаза глядят. Герой спасается, но с тех пор, несмотря на усердные поиски, он так и не может обнаружить в городе улицу д'Озей.

«Музыка Эриха Цанна» несомненно остается одним из шедевров раннего Лавкрафта. В ней он достигает предела в развитии тех приемов изображения (вернее — недоизображения) ужасного, в которых совершенствовался и раньше. Однако вершина одновременно оказалась и тупиком. Далее изощряться в тенях и намеках было уже невозможно. Требовалось открыть перед читателем дверь и показать чудовище, скрывающееся за ней.

Это стало ясно, когда Лавкрафт попытался вновь сокрыть ужасающее в рассказе «Гипнос», созданном в марте 1922 г. События в истории опять разворачиваются в Европе, только на это раз в Англии, а не во Франции, опять нить повествования прядет безымянный рассказчик. Тексту Лавкрафт предпослал эпиграф из Ш. Бодлера, задающий тон повествованию: «Если же говорить о сне, этом зловещем и своенравном хозяине наших ночей, то смелость, с какой люди раз за разом отдают себя в его власть, была бы достойна великого удивления, не будь она результатом простого неведения и непонимания опасности»[128].

Герой рассказа, скульптор по профессии и по призванию, вместе со своим единственным близким другом занимается очень странными метафизическими изысканиями: «Я не берусь передать словами суть наших занятий, слишком уж эфемерной была их связь с обыденной человеческой жизнью. Они открывали перед нами огромную, неведомую вселенную, лежащую за пределами доступных нашему пониманию материи, времени и пространства. Вселенную, возможность существования которой мы ощущаем лишь иногда в тех особенных сновидениях, что неведомы заурядным представителям рода людского и лишь один или два раза в жизни являются к человеку, одаренному богатым воображением… Какой-то человек с восточными глазами сказал, что время и пространство относительны, и люди осыпали его насмешками. Но этот человек высказал только предположение. Я же пытался превратить эти догадки в уверенность»[129].

Герои открывают, что в сновидениях возможно путешествие в иные миры, но в итоге заходят слишком далеко. Друг рассказчика видит во сне нечто неописуемое, он просыпается с воплем и после этого отказывается засыпать вообще. (Эта тема восходит к заметке в записной книжке Лавкрафта, где упомянут сюжет о человеке, инстинктивно боящемся заснуть.) Герои ведут упорную борьбу со сном, которая завершается поражением, вызванным вмешательством космических, сверхчеловеческих сил. «Я вдруг явственно ощутил, как над горизонтом восходит Северная Корона, как это созвездие, которого так опасался мой друг, сверкающим полукольцом невидимо нависает над нами, простирая свои лучи сквозь неизмеримые бездны эфира. Вдруг до моих ушей донесся новый звук, прекрасно различимый на фоне уже знакомых мне скрипов и шорохов. Это был низкий монотонный вой, источник которого находился где-то очень далеко на северо-востоке. Но не этот вой, громкий, издевающийся, зовущий, оставил в моей душе печать страха, от которой мне никогда в жизни уже не избавиться, не он исторг из меня те крики, которые заставили соседей и полицию выломать дверь. Ибо куда страшнее было то, что я увидел: в темной, запертой на ключ и зашторенной комнате вдруг откуда-то из северо-восточного угла возник луч зловещего золотисто-кровавого света, который не рассеивал тьму вокруг, а был направлен точно в голову спящего. И в свете этого луча я вновь увидел странно помолодевшее лицо моего друга, каким я помнил его во время наших совместных блужданий в таинственном царстве снов»[130]. Когда рассказчик приходит в себя, то видит, что его друг превратился в мраморный бюст, на подножии которого написано «Гипнос» — имя греческого бога сна. Окружающие пытаются уверить художника в том, что никакого близкого друга у него отродясь не было, а бюст является автопортретом. Изваял же эту скульптуру он давным-давно, в молодости.

Как и более ранние рассказы Лавкрафта, вроде «Дагона» или «Склепа», «Гипнос» можно интерпретировать как рассказ о безумии. Однако, как и в предшествующих случаях, эта интерпретация выглядит слишком плоской, не отражающей слияния на его страницах некоторых излюбленных тем Лавкрафта. Это и идея «запретного знания», выхода за переделы, которые равнодушная Вселенная поставила человеку. Это и концепция сверхчеловеческого зла, которого древние опасались и воплощали в образах богов, беспощадных и жестоких. (В этом случае в «Гипносе» Лавкрафт оказывается близок к главной теме «Лунного болота».) Пока еще не продумывая подробностей, на

уровне антуража, фантаст использует и тему «равнодушных звезд». Так начинает формироваться его «астрономия зла» — упоминание в текстах рассказов различных созвездий, оказавшихся пристанищем особенно злокозненных транскосмических сил.

«Гипнос» вышел на страницах «Нэшнел Аматер» в мае 1923 г., став еще одним признаком того, что очередной этап творческого развития Лавкрафта завершается и наступает новый.

Тем временем роман писателя с Соней Грин развивался своим чередом. В 1922 г. Лавкрафт впервые оказался в Нью-Йорке, городе, к которому впоследствии он испытает полную гамму чувств — от яркого восхищения до глубокой ненависти. Инициатором визита, конечно же, стала Соня, которая еще раньше убедила приехать в «Большое Яблоко» С. Аавмена на поиски работы. В результате Лавкрафт получил целую кипу приглашений от своих нью-йоркских друзей — Кляйнера, Мортона, Лонга и, в конце концов, даже Лавмена. Видимо, с соответствующей просьбой обратилась к нему и Соня. Перед этой массированной атакой он не устоял и 6 апреля 1922 г. сел на поезд, чтобы через пять часов оказаться в самом крупном городе США.

Соня поселила Лавкрафта в собственной квартире в Бруклине, здесь обосновался и Лавмен. Хозяйка же скромно ночевала у соседки.

Гигантский Нью-Йорк поразил фантаста, восхитив своей мощью и необъятностью. В мегаполисе Лавкрафт общался со своими друзьями, которых до этого знал только по переписке (например, с Лонгом), осматривал музеи и достопримечательности и просто шатался по улицам. Но все-таки главной героиней нью-йоркского визита оставалась Соня. Она опекала Лавкрафта, сопровождала его в поездках и сводила в итальянский ресторан. Здесь он впервые столкнулся с итальянской кухней и пришел в полный восторг от спагетти. Впрочем, как ни наставила Соня, от бокала вина ее спутник демонстративно отказался.

Незадолго до отъезда Лавкрафта в Провиденс у него состоялся случайный, но очень многозначительный разговор с будущей супругой. У соседки, в квартире которой остановилась Соня, был чудесный персидский кот. Хозяйка вместе с питомцем как-то зашла к приятельнице, и Лавкрафт, всю жизнь обожавший кошек, тут же принялся гладить пушистого баловня. Соня шутливо заметила, что слишком много чувств расточается простой кошке, тогда как женщина могла бы их лучше оценить. На это Лавкрафт мрачно сказал, что ни одна женщина не

полюбит человека с таким лицом, как у него. В ответ Соня пылко заявила, что многим для этого не придется даже стараться. Ее собеседник очень смутился и стал лишь еще сильнее ласкать громко мурлыкавшего кота.

Однако нью-йоркские «каникулы» стремительно подошли к неизбежному концу, и 12 апреля Лавкрафт вернулся в Провиденс. Гальпин упорно уговаривал его приехать в Кливленд, но вместо этого фантаст предпочел позднее совершить несколько более коротких поездок по Новой Англии. А 16 июня 1922 г. его ожидала непредвиденная встреча — Соня, представлявшая свою фирму в курортном городке Магнолия (штат Массачусетс), заехала к нему в Провиденс. Она была весела, общительна и сумела очаровать не только Лавкрафта, но и двух его тетушек, вообще-то с большим сомнением относившихся к «неанглосаксам».

Соня уговорила будущего мужа приехать в Магнолию на несколько дней, поселившись в том же пансионе, что и она. Лавкрафт поддался на уговоры и прибыл на курорт 26 июня, чтобы пробыть там до 5 июля. Общались он и Соня скорее как близкие друзья, чем как влюбленные, пока однажды ситуация не изменилась, причем вроде бы в ходе случайного разговора. Прогуливаясь в полнолуние по берегу и любуясь лунной дорожкой, Соня заметила, какой прекрасной декорацией для ужасающего рассказа могла бы стать столь мирная обстановка. Лавкрафт тут же загорелся этой идеей, и почти влюбленные принялись наперебой обмениваться мыслями о будущем тексте. На следующий день Лавкрафт проявил не меньший энтузиазм относительно совместного замысла и напрямую предложил Соне написать общий рассказ. В ответ она его расцеловала. Лавкрафт был настолько ошарашен, что сначала покраснел, потом побелел, как воск, с трудом пробормотав, что его не целовали с тех пор, как он был совсем маленьким. И видимо, больше не поцелуют, мрачно добавил он, вызвав лишь новый взрыв смеха у Сони.

Результатом этих непредвиденных творческих усилий влюбленных стал рассказ «Ужасный случай в Мартинз-Бич», изданный в ноябре 1923 г. в «Уиерд Тейлс» за авторством одной Сони Грин и под заглавием «Невидимый монстр». Эта история начинается с того, что в море, неподалеку от местности Мартинз-Бич, находящейся на Атлантическом побережье США, рыбаки вылавливают ужасного монстра. «Туловище означенного существа имело форму, близкую к цилиндрической, при длине около пятидесяти футов и десяти футов в поперечнике. По основным признакам, в том числе наличию жабр, оно явно относилось к классу рыб, но при этом обладало странными отличительными

особенностями — рудиментарными передними лапами и шестипалыми конечностями на месте грудных плавников, которые наводили на самые дикие предположения. Невероятно широкая пасть, толстая чешуйчатая кожа и единственный глубоко посаженный глаз поражали воображение»[131]. Ученые определяют, что пойманный гигант — всего лишь детеныш более крупного животного, и после этого начинается история мести. Сначала исчезает рыболовецкое судно, поймавшее чудовище, а затем и возле берега Мартина происходят жуткие события. Из моря раздается ужасный крик, который на берегу принимают за вопль утопающего. В воду бросают веревку, к которой привязан спасательный круг. Но нечто утягивает трос в море, а когда люди на берегу пытаются его остановить, то оказываются прикованы к нему неведомой силой. Всех несчастных затягивает в морскую пучину, где в ночи сверкнул огненный глаз гигантского монстра — родителя убитого чудища.

Эта жутковатая история, конечно, вполне укладывается в общий контекст лавкрафтианских представлений об ужасном, скрывающемся за гранью изведанного. Но, право слово, она слишком незамысловата и прямолинейна, чтобы надеяться, будто Лавкрафт вложил в нее что-либо, кроме стилистической обработки. Во всяком случае, в тексте обильно использован его любимый прием нагнетания ужаса при помощи упорного повторения «запугивающих» прилагательных — «ослепительно полыхнула молния, небесная твердь содрогнулась, изрыгая адские богохульства, и душераздирающие агонические вопли всех обреченных слились с апокалипсическим ревом, сотрясшим самые недра планеты»[132].

Столь же прост и неглубок рассказик «Четвертый час», созданный влюбленными соавторами. Эта история, также явно подвергшаяся обработке со стороны Лавкрафта, начинается с того, что ее герой вспоминает, как его смертельный враг умер в четыре часа утра. С тех пор он тоже боится этого времени, и, как выясняется, не напрасно. Однажды он видит за окном облако, принимающее форму циферблата со стрелками, указывающими на четыре часа. Облако становится пламенем, в котором герой сперва замечает облик своего врага, обратившегося в ужасного монстра, а затем — гибнет. По этому произведению о возможном безумии Лавкрафт также прошелся «рукой мастера», но ни он, ни Соня даже не пытались опубликовать эту нелепую историю. Она увидела свет только в посмертном лавкрафтовском сборнике «Кое-что о кошках и другие отрывки», изданном в 1949 г.

Куда успешнее, нежели литературное сотрудничество, развивался роман двоих влюбленных —16 июля Соня вновь

встретилась с Лавкрафтом и отправилась с ним Ньюпорт, а через десять дней он приехал к ней в Нью-Йорк. Отсюда Лавкрафт наконец-то решил отправиться в гости к А. Гальпину, старому другу по переписке, с которым он также пока ни разу не виделся «вживую». После шестнадцатичасового путешествия два приятеля встретились на вокзале в Кливленде, где Лавкрафт приветствовал своего преданного корреспондента фразой: «Так это же мой сын Альфредий!»

В гостях у Гальпина он пробыл до 15 августа 1922 г., сочетая бесконечные прогулки по окрестностям со столь же нескончаемыми беседами, затягивавшимися глубоко за полночь. Лавкрафт явно воспрянул и телом и духом, от прежней подавленности не осталось и следа. Не досаждали ему и стесненные финансовые обстоятельства, так как друзья и в Нью-Йорке, и в Кливленде старались платить за него, где только можно.

И все же, общаясь с друзьями лично, Лавкрафт не прерывал и обычной переписки с самым обширным кругом корреспондентов. Одним из важнейших эпизодов пребывания в Кливленде стало его знакомство с трудами Кларка Эштона Смита. Этот калифорнийский писатель, художник и скульптор вскоре станет не только одним из самых близких «друзей по переписке» Лавкрафта, но и примет участие в общей игре в литературную псевдомифологию, которую затеет фантаст из Провиденса. О его стихах очень точно отозвался Л. Спрэг де Камп: «В стихотворениях Смита, большинство из которых либо сверхъестественно-фантастические, либо любовные, не было ничего неуместного. Они живые, волнующие, запоминающиеся, красочные своей декадентской пышностью, высокохудожественные и технически безупречные»[133].

В 30-х гг. К.Э. Смит начнет писать «рассказы ужасов» и будет известен почти так же, как Лавкрафт. Он станет творить в своеобразной, очень цветистой манере, напоминающей о его стихотворном творчестве, но многие из мотивов произведений несомненно окажутся очень близки лавкрафтианским.

Но пока восхищение Лавкрафта вызовут два сборника стихов К.Э. Смита — «Ступающий по звездам и другие стихотворения», а также «Оды и сонеты», с которыми его познакомили С. Лавмен и А. Гальпин. Он решается отправить поэту в Оберн, где он постоянно проживал, восторженное письмо. Смит не замедлил ответить, после чего обмен письмами стал регулярным.

Решив, что уже достаточно нагостился у Гальпина, Лавкрафт в середине августа отправился в новый путь, вернувшись в Нью-Йорк, к нетерпеливо ожидающей его Соне. Их взаимное

притяжение лишь усиливалось, и становилось все яснее, что просто крепкая дружба перерастает в нечто неизмеримо более значительное. Говард провел в Нью-Йорке со своей возлюбленной почти два месяца. Впрочем, круг его общения не ограничился только одной Соней Грин, и благодаря нью-йоркским друзьям (как старым, так и новым) Лавкрафт стал настоящим знатоком города.

Он изучил самые разные уголки мегаполиса, даже настолько жуткие, как «Адская Кухня» — известный район трущоб на западе Манхэттена, с которым его познакомил новый приятель — Эверетт Мак-Нилл, автор приключенческих рассказов для подростков.

Путешествия и новые впечатления подстегнули творческое воображение Лавкрафта. В сентябре 1922 г., во время вечернего «визита» его и Лавмена на старое кладбище у реформатской церкви в Бруклине, он отколол от одного из могильных камней XVIII в. маленький кусочек на память. И после этого заработала фантазия — Лавкрафт начал воображать монстра, который явится за ним из могилы, чтобы покарать за совершенное микросвятотатство.

Рассказ на эту тему был закончен в середине октября 1922 г. и получил название «Пес». (В русских переводах он также фигурирует как «Собака» и «Гончая».)

Эта история, ведущаяся от лица столь привычного для Лавкрафта безымянного рассказчика, повествует о двух приятелях-некрофилах, находящих извращенное удовольствие в разграблении и осквернении могил. Однажды главный герой и его друг Сент-Джон в Голландии вскрывают могилу их предшественника — средневекового гробокопателя. На его останках они обнаруживают загадочный амулет: «Он представлял собою странную стилизованную фигурку сидящей крылатой собаки, или сфинкса с полусобачьей головой, искусно вырезанную в древней восточной манере из небольшого куска зеленого нефрита. В каждой черточке сфинкса было нечто отталкивающее, напоминавшее о смерти, жестокости и злобе. Внизу имелась какая-то надпись, ни Сент-Джону, ни мне никогда прежде не доводилось видеть таких странных букв; вместо клейма мастера на обратной стороне был выгравирован причудливый жуткий череп»[134].

Позднее из оккультных текстов друзья выясняют, что эта фигурка символизирует «сверхъестественные свойства души тех людей, которые истязают и пожирают мертвецов»[135]. А вскоре незадачливые грабители начинают слышать отдаленный собачий лай и другие странные, призрачные звуки. Наконец неявная

угроза воплощается в реальную трагедию — Сент-Джона убивает некая невидимая тварь, и перед смертью он успевает произнести лишь одно: «Амулет… проклятье…» Рассказчик решает избавиться от проклятия, вернув амулет в могилу, но его обворовывают в Роттердаме. Все-таки вскрыв место последнего упокоения древнего колдуна, герой видит ужасающую картину: «Теперь его череп и кости в тех местах, где их было видно, были покрыты запекшейся кровью и клочьями человеческой кожи с приставшими к ней волосами; горящие глазницы смотрели со значением и злобой, острые окровавленные зубы сжались в жуткой гримасе, словно предвещавшей мне ужасный конец. Когда же из оскаленной пасти прогремел низкий, как бы насмешливый лай, а я увидел в мерзких окровавленных костях чудовища недавно украденный у меня амулет из зеленого нефрита, разум покинул меня»[136]. Стремясь уйти от неизбежной участи, герой-рассказчик решает застрелиться: «Сейчас, когда лай мертвого бесплотного чудовища становится все громче, а хлопки мерзких перепончатых крыльев слышны все ближе у меня над головой, только револьвер сможет дать мне забвение, единственное надежное убежище от того, чему нет названия и что называть нельзя»[137].

Этот текст Лавкрафта написан настолько вычурным стилем и настолько перегружен «запугивающими прилагательными», что, например, С.Т. Джоши предлагает считать его самопародией. Однако вряд ли автор задумывал рассказ именно в таком качестве. Скорее сказались превратности стилистики, к которой Лавкрафт тяготел в это время. В итоге «Пес» несомненно относится к тем его текстам, которые лучше выглядят в хороших переводах, чем в оригинале. Впрочем, вскоре и самому Лавкрафту стало ясно, что дальше изощряться в стилистическом подражании По и лорду Дансени невозможно и новые рассказы требуют нового подхода — в чем-то гораздо более строгого и аскетичного.

Одним из наиболее примечательных моментов в тексте «Пса» стало то, что там впервые был упомянут «Некрономикон» — самый знаменитый из оккультных текстов, придуманных писателем. В «Псе» было сказано, что про амулет мертвеца друзья-некрофилы прочитали в «запрещенной книге Некрономикон, написанной безумным арабом Абдулом Альхазредом»[138]. Здесь же в первый раз называется некая «страна Ленг» (впоследствии — «плато Ленг») из Центральной Азии, которая позже станет одним из важных элементов лавкрафтианской «секретной географии Земли».

Автором же проклятой книги стал тот самый Абдул Альхазред, в которого Лавкрафт играл еще в далеком детстве и

который уже поминался в «Безымянном городе». Автор «Пса» также уверял, что слово «Некрономикон» услышал в одном из своих снов и означает оно «образ закона мертвых». Впрочем, впоследствии Лавкрафт будет заявлять, что оригинальным арабским названием книги было слово «Аль-Азиф». Якобы так жители аравийских пустынь называют ночное жужжание насекомых, которое принимают за голоса демонов.

Содержание «Аль-Азифа» не было ясным до конца самому Лавкрафту, и в его рассказах, как мы увидим, об этом даются самые противоречивые сведения. Но функцию свою «Некрономикон» выполнил исправно, став одновременно и «Священным Писанием», и набором инструкций для безумцев, вступающих в его текстах в контакт с потусторонними существами.

Неожиданно возродившийся в это время интерес к исламскому Востоку у Лавкрафта не ограничился только изобретением «Некрономикона». Писатель задумал целый роман, получивший заглавие «Азатот». Замысел этот формировался под влиянием воспоминаний о сказках «Тысячи и одной ночи» и причудливой фантастической повести британского писателя У. Бекфорда «Ватек», посвященной арабскому халифу Абу Джафару Харуну Аль-Васику ибн Мутасиму (811–847). Лавкрафт даже написал вполне впечатляющий зачин к своему роману: «Когда мир состарился и люди разучились удивляться чудесам; когда тускло-серые города уперлись в дымное небо своими уродливыми и мрачными домами-башнями, в тени которых невозможно даже помыслить о ласковом солнце или цветущих весенних лугах; когда ученость сорвала с Земли покровы красоты, а поэтам осталось воспевать лишь неясные видения, кое-как углядев их затуманенным внутренним взором; когда эти времена настали и все былые наивные мечтания безвозвратно канули в Лету, жил один человек, который научился странствовать за пределами скучной повседневной жизни — в тех пространствах, куда удалились мечты, покинувшие этот мир»[139].

Однако дальше пары страниц дело не пошло. Видимо, Лавкрафт просто охладел к изначальному замыслу приключенческого романа на экзотическом ближневосточном материале — и занялся более интересными идеями для «рассказов ужасов». Однако, судя по всему, некоторые из задумок для «Азатота» нашли свое воплощение в одном из самых спорных и длинных произведений Г.Ф. Лавкрафта — в «Сомнамбулическом поиске неведомого Кадата». (А еще из текста повести У. Бекфорда были заимствованы гули — пожиратели трупов, которые появятся на страницах лавкрафтовского рассказа

«Фотомодель Пикмана».)

Домой, в Провиденс, Лавкрафт вернулся лишь в середине октября 1922 г. Здесь он засел за обещанную Д. Хаутейну работу — новый рассказ из нескольких частей, которые будут последовательно публиковаться в «Хоум Брю». Объемный текст, получивший название «Затаившийся страх», был готов уже в начале декабря, когда Лавкрафт отослал его для ознакомления К.Э. Смиту.

В отличие от «Герберта Уэста — воскресителя мертвых» «Затаившийся страх» выглядит значительно более цельным произведением. Это история поиска главным героем некоего таинственного существа, нападающего на людей в Катскильских горах, неподалеку от заброшенного особняка семейства Мартенсов, рядом с вершиной Темпест-Маунтин. Герой-рассказчик, вместе с парой друзей, устраивает засаду на монстра в особняке. В результате его друзья гибнут, а главный персонаж становится одержим идеей мести неведомому чудовищу. В ходе исторических изысканий он понимает, что загадка связана с судьбой исчезнувшего семейства Мартенс. И в самом последнем эпизоде выясняет, что чудовищами были выродившиеся потомки этого семейства, обитающие в пещерах под горами. Герой встречает целые толпы таких монстров: «Бурлящий, вздымающийся и пенящийся, подобный переплетению змеиных тел, поток вырывался из отверстого зева у основания камина, подобно ядовитой заразе растекался по подвалу, сквозь щели и дыры выскальзывал из него наружу и там разбивался на множество мелких потоков, которые, растекаясь во все стороны, исчезали во тьме проклятого леса, неся страх, безумие и смерть… Когда же наконец он стал иссякать и распался на отдельные особи, мне впервые удалось разглядеть их — это были карликовые, уродливые, густо поросшие волосяным покровом обезьяноподобные существа, некие чудовищные, демонические карикатуры на род людской»[140].

Одно из чудовищ он убивает и, осмотрев труп, получает последнее доказательство своей догадки: «Я увидел воплощение хаотического, ощерившегося Страха, который крадется по пятам жизни, одержимый желанием погубить ее. Застреленное мною существо издохло, но я успел перехватить его предсмертный взгляд. Глаза его были того же странного свойства, что отличало горящие зенки существа, встреченного мною под землей, и вызывали они такие же безумные ассоциации. Один из них был голубой, другой карий. Это были разноцветные мартенсовские глаза, глаза из древних легенд и преданий; глаза, открывшие мне в пароксизме наполнявшего подвал безмолвного ужаса, во что

превратился этот исчезнувший род, обитавший некогда в страшном, отрезанном от мира доме на вершине Темпест-Маунтин»[141].

Идея одичания и деградации, вплоть до возвращения к животному состоянию, увлекала Лавкрафта еще со времен написания «Зверя в пещере». Однако в «Затаившемся страхе» он приобрел новые, ранее неизвестные обертона — люди могут вырождаться не только до уровня животных, они способны превращаться в настоящих демонов, выходя за пределы естественного и природного. Пока подобный вариант развития этой темы у Лавкрафта звучит не очень четко, но скоро она станет не только доминирующей, но даже в чем-то соблазнительной — как для героев произведений, так и для их автора.

«Затаившийся страх» был опубликован в «Хоум Брю» в 1923 г., в номерах с январского по апрельский включительно. Эта работа Лавкрафта для журнала оказалась последней, так как вскоре издание сначала было переименовано, а потом и просто перестало выходить.

В конце декабря 1922 г., во время путешествия по старинным городам северо-восточного побережья Атлантики, Лавкрафт получил мощный импульс для развития своей альтернативной географии Новой Англии. Он посетил Салем, город, бывший центром «ведьмовских процессов» XVII в., а также Марбльхед — городок с удивительно красивым прибрежным пейзажем и прекрасно сохранившимися домами колониального периода. Лавкрафт был просто очарован ощущением древности, исходящим от городской панорамы, открывшейся перед ним 17 декабря 1922 г.

Впечатления от облика Салема и Марбльхеда легли в основу представлений об Аркхэме и Кингспорте, двух главных городах лавкрафтианской Новой Англии. И если в более ранних текстах эти поселения выглядели несколько абстрактно, то после этого путешествия они приобрели зримые и конкретные черты.

В этом же году привычная деятельность Лавкрафта в сфере любительской журналистики неожиданно сделала лихой виток — традиционный сторонник ОАЛП, весьма мало придававший внимания формальному членству в НАЛП, он неожиданно стал лидером последней ассоциации.

Как уже не раз упоминалось, в крошечном мирке любительской журналистики порой разыгрывались нешуточные страсти и интриги. Временные противоборствующие альянсы поднимали и свергали очередных вождей, и когда осенью 1922 г., после очередной склоки, президент НАЛП У. Дауделл был

вынужден уйти в отставку, Лавкрафт пригодился как компромиссная фигура. Далекий от постоянных проблем Национальной ассоциации, он воспринимался как временный руководитель, устраивающих всех.

Явно ждали, что он не будет глубоко лезть в дела НАЛП, но Лавкрафт неожиданно рьяно принялся за дело. В январе 1923 г. он добился выхода нового номера «Нэшнел Аматера», вроде бы совсем «загнувшегося» в сентябре 1922 г. Для оживления ситуации в любительской прессе Лавкрафт выпустил два номера почти покойного «Консерватива» и даже заявил о проекте создании нового издания — «Нэшнел кооператив». К сожалению, выпуск «Консерватива», а также покупка нового костюма нанесли тяжелый удар по бюджету Лавкрафта — ему пришлось выложить сорок два доллара, что в те годы для него было весьма ощутимой суммой.

Впрочем, надолго административного «ража» Лавкрафту не хватило. Он никогда не был усердным управленцем, и для участия в постоянных мелочных интригах у него не хватало ни воли, ни желания. На следующих выборах президента НААП он не стал баллотироваться и с облегчением вернулся в родную ОАЛП, заняв привычное место официального редактора.

Весной 1923 г. в свет вышла и первая книга «в твердом переплете», в создании которой принял участие Лавкрафт. Еще осенью 1922 г. его хороший знакомый, пожилой поэт Джонатан Хоуг, решил издать свои стихотворения в одном томе. Для подготовки публикации он пригласил Лавкрафта, Лавмена и Мортона. Троица приятелей усердно (и небескорыстно) потрудилась над «Поэтическими работами Джонатана Э. Хоуга», хотя вклад Лавкрафта, видимо, все-таки был определяющим. Он написал предисловие с разбором поэзии Хоуга, а также включил в сборник шесть собственных стихотворений, посвященных этому поэту. Хоуг, видимо, не был разочарован сборником, так как они с Лавкрафтом остались хорошими друзьями. Автор «Поэтических работ» дожил до девяноста шести лет, и в 1927 г. Лавкрафт написал элегию на смерть старшего товарища-поэта.

А что же роман с Соней? Он развивался своим чередом и даже не прерывался — ведь Лавкрафт писал возлюбленной каждый день, и некоторые письма насчитывали пятьдесят страниц. Одной платонической перепиской дело не ограничивалось, потому что 15 июля Соня вновь приехала к Лавкрафту в Провиденс, они весь следующий день гуляли по городу, а 17-го числа съездили к морю, в городок Наррагансетт.

Путешествиями с Соней странствия Лавкрафта в этот год не ограничились. Бывший затворник превратился в заядлого

путешественника — с февраля по апрель 1923 г. он три раза посетил Салем и Марбльхед, в июле съездил в Бостон на собрание членов НАЛП, в августе вновь посетил этот город в компании с другом по переписке Морисом Мо, и тогда же на день в одиночку «смотался» в Портсмут. В сентябре к Лавкрафту приехал Д. Мортон, и друзья так усердно изучали окрестности Род-Айленда, что сумели пару раз заблудиться. Это было настолько мощное предприятие с самым запутанным маршрутом, что, когда Мортон отбыл домой, Лавкрафт в буквальном смысле слова «свалился без ног» — он упал в кровать и проспал двадцать один час.

Но за всеми удовольствиями, которые приносили с собой путешествия, Лавкрафт не забывал и о литературе. Тем паче что в его жизни писателя наметились возможные перемены — Д. Мортон, Э. Мак-Нилл и К.Э. Смит стали активно советовать ему предложить рассказы в «Уиерд Тейлс» — журнал, начавший выходить в марте 1923 г. и вскоре ставший легендой в истории американских фэнтези и хоррора.

# Глава 8
# НАСТОЯЩИЙ «МАСТЕР УЖАСОВ»

Журнал «Уиерд Тейлс» основал Д.К. Хеннебергер, создавший в 1922 г. фирму «Рурал Пабликейшенс» специально для издания развлекательной прессы. Хеннебергеру показалось, что существует один сегмент издательского рынка, который не освоен его конкурентами, — выпуск периодического издания, посвященного преимущественно хоррору и мистике. И действительно, хотя некоторые журналы Манси публиковали произведения сходной тематики, специализированной прессы в начале XX в. в этой области фантастики не было.

Впрочем, если Хеннебергер задумывал получить сверхдоходы со своего детища, то это у него не выгорело. «Уиерд Тейлс» никогда не был особенно прибыльным изданием, никогда не мог похвастаться обильными гонорарами своим авторам и нередко бывал близок к закрытию. Впрочем, он просуществовал больше тридцати лет и даже был возрожден в 1988 г. — явный рекорд для журнала, специализирующегося на мистической тематике.

Первым его редактором стал Э. Бейрд, которому должны были помогать Ф. Райт и О. Клайн. С самых ранних номеров «Уиерд Тейлс» стала ясна редакторская политика, сводившаяся к балансированию между двумя направлениями: с одной стороны, публикация молодых и даже совсем неизвестных авторов, с другой — перепечатка известных мистических произведений, давно считающихся классикой фантастики. Так, уже в мартовском номере за 1923 г. появилось начало «Привидения и жертвы» Э. Бульвер-Литтона. В том же году в «Уиерд Тейлс» переиздали «Убийство на улице Морг» Э. По, а затем и «Франкенштейна» М. Шелли.

Именно в этот журнал Лавкрафт и решился отправить целую сплотку своих произведений — рассказы «Дагон», «Кошки Ултара», «Пес», «Показания Рэндольфа Картера» и «Артур Джермин». Напечатаны рукописи были через один интервал, как это нередко бывало в текстах, предназначенных для любительских журнальчиков. Поэтому Бейрд сразу же потребовал от Лавкрафта одного — чтобы все было перепечатано на машинке через два интервала. Фантаст смирился и выполнил требования редактора, несмотря на стойкую неприязнь к машинописи. В итоге все пять рассказов были приняты к публикации в «Уиерд Тейлс».

Их выходу предшествовало появление на страницах журнала

письма Лавкрафта, которым он сопроводил отправку. И хотя в предисловии к этому посланию Бейрд уважительно именует фантаста «мастером страшного рассказа», подобная публикация производит странное впечатление, и смысл ее не очень понятен. Ведь в письме Лавкрафт откровенно замечает: «Имея обыкновение писать сверхъестественные, страшные и фантастические рассказы для собственного развлечения, за последнее время я был буквально затравлен едва ли не дюжиной исполненных благих намерений друзей, с тем чтобы я предложил некоторые из этих готических ужасов Вашему недавно учрежденному изданию… У меня и в мыслях нет, что эти произведения окажутся пригодными, ибо я не уделяю внимания требованиям коммерческого сочинительства. Моя цель — то удовольствие, которое я могу получить от создания определенных причудливых картин, ситуаций или атмосферных эффектов, и единственный читатель, которого я подразумеваю, — это я сам»[142].

Итак, с октября 1923 по апрель 1924 г. рассказы Лавкрафта стали регулярно появляться на страницах «Уиерд Тейлс», здесь же, явно с его подачи, был издан и «Ужасный случай в Мартинз-Бич» Сони Грин. Судя по всему, гонорары Лавкрафту выплачивали вполне исправно после каждой публикации, как это было заведено в журнале. И выплаты он получал по повышенной ставке, в отдельных случаях даже по два цента за слово.

В том же 1923 г. произошло событие, значение которого часто преувеличивают, как это бывает во всех теориях о влияниях на творчество Лавкрафта — он впервые прочитал рассказы Артура Мейчена. Великий валлийский писатель, разумеется, не мог не произвести впечатление на фантаста из Провиденса, и о значении его творчества для всей литературы о сверхъестественном Говард Филлипс четко написал позднее: «Из ныне живущих создателей космического ужаса, вознесенного на высочайшую художественную вершину, немногие, если вообще кто-то найдется, могут соперничать с разносторонним Артуром Мейченом, автором нескольких дюжин коротких и длинных рассказов, в которых элемент тайного ужаса и надвигающегося кошмара передан с несравненной реалистической точностью и живостью»[143].

Однако, пусть Лавкрафт и проштудировал все книги Мейчена, новых тем для собственных рассказов он оттуда почерпнуть не мог. И мысль об иной, непереносимой реальности, скрытой от нас пленкой повседневности, и представление о «тайных народах», до сих пор обитающих в укромных уголках Земли, и даже идея запретного знания, которого не нужно касаться ни в коем случае, — все эти построения, так или иначе

возникающие в текстах Мейчена, уже появлялись в ранних рассказах самого Лавкрафта. Из книг валлийца он взял разве что более пристальное внимание к детективным подробностям сюжета да отдельные детали, вроде «письмен Акло», заимствованных из повести Мейчена «Белые люди» и упомянутых в крупном рассказе Лавкрафта «Ужас в Данвиче».

С 1923 г. Лавкрафт заговорил «во весь голос», крепко и уверенно, на глазах превращаясь в главного автора «литературы об ужасном» в США.

В этом году он создал сразу три великолепных рассказа — «Крысы в стенах», «Праздник» и «Неименуемое».

Все исследователи, да и практически все читатели Лавкрафта однозначно воспринимают «Крыс в стенах» как один из шедевров мастера. При этом рассказ почти не содержит элементов сверхъестественного и связан с одной из наименее интересных тем в лавкрафтиане — теме «вырождения и родового проклятия». Главный герой «Крыс в стенах» американец Уолтер Делапоэр возвращается на родину своих предков, в Англию, чтобы восстановить родовое поместье. О замке Эксхэм-Праэри издавна ходили мрачные легенды, намекавшие на преступления его хозяев. Одной из наиболее жутких подробностей в этих преданиях была история о мириадах крыс, населявших замок: «Однажды грязные полчища алчных паразитов лавиной вырвались из замка, пожирая на своем пути кур, кошек, собак, поросят, овец. Их ярость утихла после того, как они загрызли и двоих крестьян. Произошло же это якобы через три месяца после упоминавшейся выше трагедии, унесшей последних обитателей замка»[144].

Делапоэр сумел восстановить поместье, но уже в первую же ночь в родовом гнезде он услышал, как крысы скребутся в стенах. Разыскивая источник шума, герой и его друг Эдвард Норрис обнаруживают в подвале ход, ведущий в пещеры под замком. В этих пещерах они натыкаются на тысячи человеческих скелетов и делают жуткое открытие — предки Делапоэра были людоедами и практиковали ритуальные убийства. «Четвероногих людей (среди них нам встретилось несколько более современных скелетов прямоходящих) содержали в загонах, откуда они потом вырвались, гонимые голодом или страхом перед крысами. Узников были целые стада, откармливали их, очевидно, фуражными овощами, разложившиеся остатки которых тоже были здесь, утрамбованные в каменные закрома доримской постройки. Теперь стало ясно, почему мои предки содержали такие огромные сады — о, Боже, дай мне забыть это. Для чего предназначались узники, тоже не приходилось спрашивать»[145]. Шок от неожиданного откровения пробуждает в Делапоэре его худшие

родовые черты: он убивает друга и пытается растерзать его труп. (Идея каннибализма из «Крыс в стенах» несомненно восходит к «Картинке в старой книге», и намеки на «особенную сущность» членов рода Делапоэров также восходят к упоминаниям об «особой пище» из этого рассказа — «они представляют моих предков порождением демонов, среди которых маркиз де Сад и Жиль де Ретц показались бы невинными детишками, и приписывают им вину за случавшиеся на протяжении нескольких поколений исчезновения людей»[146].)

В этом тексте Лавкрафт совершил прорыв к своей «фирменной» псевдореалистической манере, при которой он указывает конкретные даты произошедших событий или стремится четко отметить географическое расположение места, где якобы случилось немыслимое. Вот и этот рассказ начинается с определенной даты — «16 июля 1923 года, после окончания восстановительных работ, я переехал в Эксхэм-Праэри»[147]. Этот нехитрый, но вполне действенный прием, при помощи которого усиливается подсознательное доверие читателей к описанию событий, Лавкрафт использовал в целом ряде своих самых известных текстов.

Исследователи, в частности С.Т. Джоши, считают, что на финальную сцену «Крыс в стенах» повлиял рассказ И. Кобба «Неразбитая цепь», в котором герой, обладавший небольшой примесью негритянской крови, в минуту опасности кричит так, как вопили его предки, преследуемые носорогом. Возможно, Лавкрафт и читал этот рассказ, но текст Кобба был в самом лучшем случае лишь одним из толчков, приведших к созданию лавкрафтовского шедевра ужасающего. Эпизоды с дегенерацией и возвращением «памяти предков» присутствуют уже в «Артуре Джермине», а в записной книжке Лавкрафта упоминается сюжет о человеке, раскрывшем страшный секрет в подвале старого замка. Сам писатель вспоминал, что на главную идею рассказа его навел треск старых обоев, раздавшийся у него дома посреди ночи.

«Крысы в стенах» Лавкрафт изначально попытался пристроить в «Аргози Олл Стори уикли», но редактор журнала Р. Дэвис счел рассказ слишком жутким для публикации. В итоге текст обрел пристанище на страницах верного «Уиерд Тейлс» в марте 1924 г.

В октябре 1923 г. был написан рассказ «Праздник», может быть, менее впечатляющий и знаменитый, чем «Крысы в стенах», но крайне важный для формирования внутренней мифологии творчества Лавкрафта. В начале «Праздника» очередной безымянный главный герой, этот постоянный персонаж ранней лавкрафтианы, возвращается в родной город Кингспорт. Он

вынужден приехать сюда для участия в обязательном ритуале, через который всегда проходили члены его семьи.

Герой входит в старинный дом на площади, где живут его дальние родичи. Его встречает старик в домашнем халате и шлепанцах. Ожидая, пока настанет время торжества, герой листает старинную книгу. Это «Некрономикон» Абдула Альхазреда, с этого момента прочно занявший центральное место в своеобразной «библиотеке тьмы» — собрании выдуманных текстов о потустороннем, упоминающихся в рассказах и повестях Лавкрафта. Один абзац в книге необычайно поражает героя, но толком обдумать он его не успевает — хозяин дома говорит, что надо выходить для участия в празднике. Вместе с главным героем он направляется к центральной церкви, куда уже стекаются горожане. Внутри здания они проходят в отверстие, ведущее в неизмеримые глубины земли: «Это был долгий, утомительно долгий и безмолвный спуск; между тем стены и ступени постепенно стали приобретать другой вид: похоже, они были высечены в сплошной скале… Казалось, прошла уже целая вечность, а мы все спускались и спускались, и тут мое внимание привлекли боковые коридоры или, скорее, ходы; из неведомых уголков вековечного мрака вели они в эту шахту, служившую сценой для ночной мистерии. Ходов становилось все больше; они были бесчисленны, эти нечестивые катакомбы, таящие невыразимую угрозу»[148].

Герой нисходит в циклопическое подземелье, откуда горожан уносят в еще более сокровенные земные недра странные птицы — «медленно и неуклюже приближались они, частично на своих перепончатых лапах, частично с помощью перепончатых крыльев, и когда они, наконец, достигли толпы священнодействующих, те принялись хватать и седлать их»[149]. (Судя по всему, это родственники птицы шантак, которая будет упомянута в романе «Сомнамбулический поиск неведомого Кадата».) Когда герой отказывается оседлать монстра, его спутник принимается за уговоры. Во время беседы он демонстрирует часы прапрапрапрапрадедушки главного персонажа, чем окончательно подрывает доверие к себе. Ведь эти часы были похоронены в могиле предка рассказчика еще в 1698 г. Затем с лица собеседника главного героя неожиданно слетает маска. Открывшееся ужасное зрелище заставляет рассказчика бежать, не обращая внимания на последствия: «Я бросился, не помня себя, в подземную реку, влачащую маслянистые воды свои в неведомые морские гроты; бросился вниз головой в эту зловонную квинтэссенцию подземных ужасов, не дожидаясь, пока мои истошные вопли навлекут на меня все загробные легионы, какие

только могут таиться в этих ядовитых безднах»[150].

Приходит он в себя лишь в больнице Кингспорта, ничуть не похожего на город, в котором герой побывал. Ему рассказывают о том, что его подобрали в море, у кингспортского обрывистого берега. Рассказчик думает, что стал жертвой галлюцинации, но в памяти у него крепко засели строки из прочитанной книги: «Нижние из пещер подземных, — писал безумный араб, — недоступны глазу смотрящего, ибо чудеса их непостижимы и устрашающи. Проклята земля, где мертвые мысли оживают в новых причудливых воплощениях; порочен разум, пребывающий вне головы, его носящей. Великую мудрость изрек Ибн Шакабао, сказав: блаженна та могила, где нет колдуна; блажен тот город, чьи колдуны лежат во прахе. Ибо древнее поверье гласит, что душа, проданная диаволу, не спешит покидать пределы склепа, но питает и научает самого червя грызущего, пока сквозь тлен и разложение не пробьется новая чудовищная жизнь, и жалкие поедатели падали не наберутся хитроумия, чтобы вредить, и силы, чтобы губить. Огромные ходы тайно проделываются там, где хватило бы обычных пор земных, и рожденные ползать научаются ходить»[151].

Значение «Праздника» для творчества Лавкрафта заключается в том, что в этом небольшом рассказе оказались не только увязаны важнейшие его темы, вроде скрытых нечеловеческих цивилизаций или зловещих тайн прошлого, которых не стоит касаться. В рассказе вся эта тематика разворачивается на фоне пейзажей, традиций и обычаев Новой Англии. Для того чтобы найти ужасающее и непереносимое, героям Лавкрафта теперь не нужно отправляться в Африку или Аравию. Немыслимое зло и невыносимые тайны будут скрываться у них под ногами, среди лугов и перелесков американского восточного побережья.

В Кингспорте «Праздника» земляки — читатели Лавкрафта прекрасно узнали Марбльхед, несмотря на все оговорки в финале. Так, под видом главного кингспортского собора, откуда выдуманные фантастом горожане нисходили в адские глубине, была описана марбльхедская церковь Святого Михаила, выстроенная в XVIII в.

Закреплению в рассказах Лавкрафта темы «потаенных народов», столь органичной для его творчества, в период создания «Праздника», конечно же, поспособствовало знакомство с текстами Мейчена. Рассказывающие о сходном подземном мире монстров «Огненная пирамида» и «Черная печать» валлийского писателя укрепили Лавкрафта в том, что подобная тематика не находится вне литературы, что и на столь причудливые и почти безумные темы можно создавать блестящие произведения. Тогда

же он ознакомился и с трудом антрополога М. Мюррей «Культ ведьм в Западной Европе». Автор выдвинула теорию, согласно которой колдовство в европейских странах было пережитком верований древнейших народов континента, долгое время скрывавшихся в тайных, в том числе и подземных, укрытиях. Эта теория современной социальной антропологией и историей рассматривается как любопытный курьез, но в 20-х гг. XX в. она произвела на Лавкрафта несомненное впечатление. И опять-таки концепция Мюррей придала ему уверенности, ощущения того, что он не просто марает бумагу, а прозревает художественную истину, пусть и далекую от окружающей унылой и тоскливой реальности.

Третьим важным рассказом, созданным Лавкрафтом в 1923 г., стало «Неименуемое». Текст этот не настолько литературно силен, как «Крысы в стенах» или «Праздник», зато в нем вновь появляется Рэндольф Картер, которого Лавкрафт, возможно, планировал превратить в постоянно действующего персонажа своих историй, вроде Шерлока Холмса у А. Конан Дойля или же Дайсона — у А. Мейчена. Картер, конечно же, очередное альтер эго своего создателя, как и большинство главных героев лавкрафтианы, однако в «Неименуемом» это сходство проявляется в наибольшей степени.

В начале рассказа Картер и его друг Джоэл Ментон, под которым явно имелся в виду М. Мо, обсуждают на кладбище в Аркхэме новый рассказ главного героя. Речь в нем идет о старинной легенде, якобы упомянутой даже в «Христианском величии Америки» — этом своде легенд и суеверных рассказов проповедника и охотника за ведьмами Коттона Мэзера. (С этого момента Мэзер и его книга, один из экземпляров первого издания которой хранился в семье Лавкрафта, станут периодически упоминаться в текстах фантаста.) История Картера была посвящена рассказу о монстре, родившемся в семье новоанглийского поселенца. Впоследствии это чудовище уже в виде призрака якобы являлось в доме, напротив которого сидят и беседуют два приятеля.

Ментон подвергает рассказ Картера сдержанной критике, также коснувшись более сложной темы — самой возможности изображать необъяснимое: «Он был почти уверен в том, что не может быть ничего по-настоящему неименуемого. Само слово это ни о чем ему не говорило»[152]. Внезапно из дома с призраками раздается очень странный звук. Испуганные приятели спешат прочь, и тут на них набрасывается нечто. Картер быстро теряет сознание и приходит в себя лишь в больнице, чтобы пережить полнейшее торжество своих взглядов — он спрашивает Ментона о

том, что же на них напало. И получает в ответ следующую тираду: «Оно было повсюду… какое-то желе… слизь… И в то же время оно имело очертания, тысячи очертаний, столь кошмарных, что они бегут всякого описания. Там были глаза и в них порча! Это была какая-то бездна… пучина… воплощение вселенского ужаса! Картер, это было неименуемое!»[153]

Рассказ «Неименуемое», изданный в «Уиерд Тейлс» в июле 1925 г., также стал важным прорывом в творчестве Лавкрафта. Как и в «Празднике», в этом тексте он уверенно отправился в вымышленную и в то же время столь правдоподобную лавкрафтианскую Новую Англию, в ту землю, что на долгие годы станет верным пристанищем для его героев.

Одновременно Лавкрафт продолжил обрабатывать и приводить в порядок чужие литературные произведения. Это отнимало и время, и силы, однако сказать, будто в эти годы подобные занятия были целиком и полностью бессмысленными, ни в коем случае нельзя. Во-первых, у неработавшего Лавкрафта часто не было никакого иного источника доходов. А во-вторых, приводя в порядок чужие нелепые тексты, он совершенствовал собственный стиль и собственное мастерство. Ухитряясь превращать нечто почти нечитаемое в почти приемлемый рассказ, Лавкрафт ощущал себя настоящим магом от литературы, алхимиком, способным обратить свинец графомании в золото настоящей прозы.

Впрочем, К.М. Эдди, с чьими рассказами Лавкрафт возился в это время, вовсе не был откровенной бездарностью. Этот уроженец Восточного Провиденса еще в 1919 г. сумел опубликовать во вполне профессиональном журнале «Мистери мэгезин» рассказ «Знак Дагона», за которым последовали и другие произведения на тему «ужасного» и мистического. С Лавкрафтом он был знаком по миру любительской журналистики и ценил его как блестящего стилиста и знатока литературы. Потому, когда редакция «Уиерд Тейлс» отвергла два рассказа К.М. Эдди, он обратился к своему приятелю из Провиденса с одной простой просьбой — поправить эти тексты так, чтобы они приобрели «публикабельный» вид.

Меньше всего Лавкрафт занимался рассказом «Пепел», опубликованным в «Уиерд Тейлс» в марте 1924 г. В этой истории о сумасшедшем ученом, создавшем порошок, превращающий все, чего он коснется, в пепел, значительно больше от К.М. Эдди, чем от Лавкрафта. Сентиментальный и местами даже пошловатый стиль «Пепла», а также бессмысленность сюжетной посылки не смогли бы исправить даже самые титанические усилия. Поэтому обработчик, видимо, ограничился поверхностной редактурой, но

и это уже позволило рассказу легко пройти в печать.

Не слишком сильно Лавкрафт утруждался и с рассказом «Пожиратель призраков», посвященным схватке главного героя с оборотнем. Однако, как и в случае с «Пеплом», рассказ удовлетворил Бейрда и появился в апрельском номере «Уиерд Тейлс». Более тщательно Лавкрафт работал над рассказом «Слепоглухонемой», изданным уже в 1925 г., в апреле. В этом тексте повествование ведется от лица слепоглухонемого героя, который печатает свою историю на машинке. Он ощущает, как его преследуют некие непонятные, угрожающие феномены. Страхи героя оказываются небезосновательными, так как история заканчивается описанием его насильственной смерти.

Однако в наибольшей степени Лавкрафт потрудился над рассказом «Возлюбленные мертвецы», вышедшим в летнем номере «Уиерд Тейлс» за 1924 г. Здесь он разошелся не на шутку, превратив небольшой набросок К.М. Эдди в полноценную историю о безумце-некрофиле. В рассказе нет мистических или сверхъестественных элементов, но, судя по всему, он привлек Лавкрафта возможностью еще раз попрактиковаться в описании одного из излюбленных типажей — сумасшедшего, одержимого извращенной манией. В итоге похождения главного героя получились настолько правдоподобными, а его страсть к трупам — настолько пугающей, что публикация «Возлюбленных мертвецов» в «Уиерд Тейлс» неожиданно вызвала скандал. Возмущенные читатели требовали закрыть журнал или, во всяком случае, изъять номер с рассказом из продажи.

Усилия по приведению в порядок текстов Эдди Лавкрафт все же воспринимал не как соавторство, а как литературную обработку. Брать деньги со старого знакомца за подобную деятельность он не захотел, однако благодарный К.М. Эдди пообещал печатать любые тексты друга в своем любительском журнальчике.

Только литературным сотрудничеством общение приятелей не ограничивалось. Неизвестно, кто кого из них втравил в явную авантюру, но 4 ноября 1924 г. они отправились в район Чепачета, где решили отыскать загадочное Темное болото, в котором якобы бесследно пропадали люди. Местные жители толком не сумели помочь искателям и, хотя уверяли, будто знают, где находится загадочное место, точного его расположения указать не смогли. В итоге оба охотника за необыкновенным так ничего и не нашли, в конец измотались, и позднее Эдди уверял, что почти тащил на себе Лавкрафта ближе к финалу их приключения.

При чтении статей и писем Лавкрафта начала 20-х гг. XX в. становится ясно, что у него уже сформировалась определенная

система воззрений на цели и задачи литературы. При этом он, нередко сочувствуя идеям бунта против ограничений в литературном творчестве (в том числе и тематических), по жизни оставался все таким же стоиком и скептиком, уверенным в холоде и равнодушии окружающей Вселенной. Поэтому для Лавкрафта идея восстания против устоявшихся художественных канонов была ценна не ожидаемым результатом, а исключительно переживаемым чувством порыва и бунта. Смысла же в этом бунте не могло быть по определению, ибо искусство, творчество, да и вся человеческая жизнь ничего не значат для безразличного космоса. В мае 1923 г. Лавкрафт откровенно высказался о существующей реальности: «Весь космос есть дурная шутка, и к нему необходимо относиться как к шутке».

Зачем же тогда писать и творить? Для Лавкрафта ответ на этот вопрос был ясен и прост — потому что ему это нравится. На предложения друзей создавать более простые, более ангажированные или более реалистические тексты он отвечал, что его цель — «лишь самовыражение» и он не может писать о том, что ему неинтересно (особенно — об обычных людях). Это сформировавшееся кредо навсегда осталось основой его взгляда на литературный труд. И пусть впоследствии, ради тривиального заработка, Лавкрафту приходилось частично отказываться от этих принципов и идти на поводу у «духа века сего», делал он это с отвращением, неискренне и так, что явную халтуру невозможно не заметить. В иные времена и при иных общественных умонастроениях он мог бы стать «властителем дум», чьи тексты идут нарасхват. Но произошло бы это только потому, что его идеи случайно совпали бы с массовыми умонастроениями. А вот подделываться и подстраиваться под эти настроения он не умел органически, и поэтому стать профессиональным популярным писателем Лавкрафт не смог бы по определению. Никогда и ни при каких условиях.

Тем более что современная ему модная литература, вроде поэтического модернизма 20-х гг., вызывала у Лавкрафта лишь чувство раздражения и непонимания. На один из важнейших образцов подобной поэзии — «Бесплодную землю» Т. Элиота — он отозвался едкой рецензией, где охарактеризовал ее как «бессмысленный набор фраз, заумных аллюзий, цитат, жаргона и вообще обрывков», и не менее едкой пародией. Лавкрафтовская «Макулатура: поэма глубочайшей незначительности» представляет собой пастиш из отдельных стихотворных самоцитат и выдержек из чужих произведений, сведенных в нечто внешне органичное, но удивительно бессмысленное по содержанию. Нарочитая бессодержательность и

многозначительная заумь всегда бесили Лавкрафта; он принципиально избегал их в своих произведениях, доступных для любого читателя. Но делал он это не потому, что стремился быть понятным для «широких масс». Внятное содержание и логичное построение текста отвечали глубоким внутренним побуждениям самого Лавкрафта.

В цикле любопытных статей, названных публикатором «В защиту Дагона», Лавкрафт подразделяет всю литературу на три основных раздела — реалистическая, романтическая и образная. Первую он отвергает за недостаток воображения, вторую — за негодность художественных средств, слишком аляповатых и нарочитых. Образная же литература, как считал Лавкрафт, синтезирует лучшие черты этих двух направлений, апеллируя к самым глубоким чувствам, как романтизм, и одновременно правдиво изображая человеческую психику и психологию, как реализм. Себя Лавкрафт, без тени излишней скромности, воображал будущим корифеем образной литературы, хотя и сомневался в ее широкой популярности.

В начале 20-х гг. XX в. он словно бы нарочито стремился идти против всех модных представлений, царящих в общественной мысли. Это хорошо заметно и по его политическим воззрениям.

Он демонстрировал нарочитое презрение к демократии, называя ее «ложным идолом», и всячески подчеркивал как реальные, так и надуманные преимущества аристократии и монархии. Идею «аристократического величия» Лавкрафт явно почерпнул у Ф. Ницше, книги которого он с интересом читал как раз в начале 20-х гг. Отсюда же, из ницшеанского источника, проистекали симпатии Лавкрафта к теории жестко организованного иерархизированного общества. В Европе сходные чувства и побуждения в конце концов воплотились в идеологии разнообразных фашистских движений. В пику господствующему мнению фашизм Лавкрафт первое время одобрял и даже приветствовал приход Б. Муссолини к власти в Италии. Впрочем, это была скорее эпатажная поза, к которой фанатаст всегда был склонен (особенно — в письмах), нежели уверенная политическая позиция. Он слишком мало знал об истинной сущности фашизма, чтобы поддерживать его на деле, а практические дела носителей этой идеологии в нацистской Германии позднее вызвали у него разочарование и даже возмущение.

Однако все эти литературные усилия, поэтические, критические и политические переживания меркнут на фоне одного из самых значительных событий в жизни Лавкрафта, произошедшего весной 1924 г., — он покинул Провиденс и стал

законным супругом Сони Грин.

## *СОРАТНИКИ И ПРЕДШЕСТВЕННИКИ*

### *Артур Мейчен*

Г.Ф. Лавкрафт считал этого писателя одним из четверки самых выдающихся создателей историй о сверхъестественном (наряду с лордом Дансени, Э. Блэквудом и М.Р. Джеймсом). Известный исследователь НФ Б. Стейблфорд совершенно справедливо назвал его «первым создателем по-настоящему современных историй ужасов». Лучший автор современной мистической литературы С. Кинг признал повесть А. Мейчена «Великий бог Пан» одной из вершин хоррора. Он писал: «Несмотря на довольно неуклюжий слог, эта книга (совсем как “Дракула” Брэма Стокера) бьет читателей по самым слабым местам. Сколько бессонных ночей она вызвала? Точно не скажу, но парочка из них пришлась на мою долю. Мне кажется, “Пан” — ужас в чистом виде, недостижимый идеал для любого автора, пишущего в этом жанре, и все мои собратья по перу должны так или иначе затронуть эту тему: реальность тонка и неуловима, а настоящая реальность за ней — бесконечная бездна, полная чудищ»[154].

Все эти хвалебные суждения абсолютно справедливы. В наше время Артур Мейчен считается не просто выдающимся писателем — его воспринимают как безусловного классика валлийской литературы. И одного из лучших мастеров мировой «литературы ужасов».

В русскоязычной традиции, по какой-то нелепой случайности, с фамилией этого автора произошла странная нелепица. По правилам она должна читаться как Меккен, но была кем-то транскрибирована как Мейчен, и этот вариант почему-то стал общепринятым.

К тому же это даже не фамилия, а литературный псевдоним. Настоящее имя классика хоррора было Артур Аевеллин Джонс. Он родился 3 марта 1863 г. в семье провинциального священника в городке Карлеоне, в Монмутшире, якобы там, где стоял легендарный Камелот. В 1874 г. Артур начал учиться в местной школе, но у родителей вечно не хватало средств на образование. Расстроенный отец будущего писателя обратился за помощью к теще, однако та, пообещав поддержку, потребовала, чтобы внук принял ее фамилию — Мейчен. Так Артур Джонс и стал Артуром Мейченом.

Он рос страстным любителем чтения, предпочитавшим фантастические и причудливые произведения. И уже в подростковом возрасте сам попробовал писать.

После окончания школы, в 1881 г., будущий писатель попытался поступить в Королевский медицинский колледж, но провалился на экзаменах. Нельзя сказать, что это слишком расстроило Мейчена. Карьере врача он уже тогда был готов предпочесть неверный и ненадежный путь литератора.

Он написал и опубликовал в 1881 г. поэму «Элевсиния», посвященную древнегреческим элевсинским мистериям. Книга не имела никакого успеха, и Мейчен в ярости и отчаянии уничтожил почти весь нераспроданный тираж. (Благо он выпустил за свой счет только 100 экземпляров.)

Оставаясь в Лондоне, Мейчен начал подрабатывать репетитором, а также пробовать силы в литературном переводе. В 1884 г. вышел в свет его трактат «Анатомия табака». А затем редактор Д. Редвэй предложил Мейчену перевести памятник французской литературы XVI в. — «Гептамерон» королевы Маргариты Наваррской. Перевод получился удачным, и будущий классик ряд лет успешно сочетал чисто писательский труд с переводческими усилиями.

В 1887 г. Артур Мейчен женился на Амелии Хогг, которая познакомила его со своим приятелем А.Э. Уайтом. Этот писатель и убежденный оккультист на долгие годы стал самым близким другом Мейчена, сильно повлиявшим на его мировоззрение. Постепенно Артур становился все более заметным литератором, вошел в круг знакомых Оскара Уайльда. А когда в 1894 г. была опубликована его повесть «Великий бог Пан», к нему пришла и настоящая слава.

Даже в наше время этот текст закономерно считается одной из вершин литературного хоррора. Что же говорить о гораздо менее искушенном в вопросах ужасающего XIX столетии. За Мейченом на долгие годы закрепилась слава эксцентричного и даже не совсем нормального сочинителя, интересующегося настолько жуткими вещами, что их невозможно обсуждать в приличном обществе.

В эссе «Сверхъестественный ужас в литературе» Лавкрафт, как всегда сгущая и усиливая атмосферу ирреального и пугающего, так изложил содержание повести Мейчена: «Из работ мистера Мейчена в жанре литературы ужаса, наверное, самая знаменитая — “Великий бог Пан” (1894), в которой рассказывается об удивительном и ужасном эксперименте и его последствиях. Молодая женщина благодаря операции на головном мозге обретает способность видеть гигантское и

чудовищное божество Природы, отчего сходит с ума и умирает меньше чем через год после операции. Спустя много лет странная, жутковатая и не похожая на местных детишек Элен Воан объявляется в сельском Уэльсе и как-то странно бродит по лесам. Маленький мальчик сходит с ума, увидев кого-то или что-то, когда следит за ней, а потом примерно такое же ужасное наказание настигает юную девушку. Эта тайна странно связана с римскими сельскими богами, обитавшими в тех местах и известными по фрагментам античных статуй. Проходит еще сколько-то лет, и в обществе появляется женщина необычной, экзотической красоты, которая до смерти пугает своего мужа, заставляет художника писать немыслимые картины ведьминских шабашей, насылает эпидемию самоубийств на мужчин в своем окружении и в конце концов становится известной как частая посетительница лондонского дна, где даже самые погрязшие в пороках выродки потрясены ее гнусностями. Благодаря проницательному сопоставлению высказываний тех, кто знал эту женщину в разное время, становится понятно, что она и есть та самая девочка Элен Воан, которая является дочерью — не от смертного мужчины — той самой молодой женщины, мозг которой подвергся операции. Она — дочь бога Пана и в конце концов умирает в результате бесконечных перевоплощений, включая пол тоже, и извращения изначального закона жизни. Очарование этого повествования трудно передать. Никто еще не описывал беспредельный ужас, которым пронизаны все от первого до последнего параграфы, как мистер Мейчен, постепенно раскрывающий смысл своих намеков и наблюдений. Мелодрамы он не избежал, да и совпадений у него немало, которые кажутся нелепыми при более тщательном анализе, однако это сущая безделица в сравнении со зловещим ведьмовством повествования в целом»[155].

Современным читателям, знакомым со множеством книг, созданных за годы развития хоррора в XX в., идея «за внешним фасадом нашего мира скрывается нечто неописуемо ужасное» кажется банальной и тривиальной. Но для Мейчена она оказалась настоящим откровением и так или иначе повлияла на большинство его произведений об ужасающем.

В то же время, что и «Великий бог Пан», был написан фантастический рассказ «Сокровенный свет», в котором в качестве главного героя впервые появляется литератор Дайсон, альтер эго самого Мейчена. В отличие от Дюпена Э. По и Джона Сайленса Э. Блэквуда Дайсон всегда случайно сталкивается с какой-то невообразимой тайной, но благодаря уму и творческой интуиции ухитряется найти разгадку. Так происходит и в

рассказе «Сокровенный свет», и в романе «Три самозванца», и в более поздних текстах, среди которых безусловным шедевром является рассказ «Огненная пирамида».

«Три самозванца», написанные в 1890–1894 гг., многие литературоведы считают вершиной литературного творчества Мейчена. Это мнение кажется несколько преувеличенным, если учесть рыхлость структуры и неоднородность кусков, из которых состоит текст, формально посвященной погоне каких-то мошенников за украденной золотой монетой времен императора Тиберия. В эту историю, помимо собственного желания, оказывается вовлечен и Дайсон. Именно к нему заявляются три проходимца, в честь которых и названа книга, чтобы рассказать свои истории. К сожалению, намек на то, что эти жутковатые рассказы являются просто выдумкой, сильно снижает впечатление от них. В данном случае Мейчен явно пошел на поводу у общественного мнения, не желавшего всерьез воспринимать истории о сверхъестественном и ужасающем. Сам он впоследствии издавал два самых жутких эпизода в виде отдельных и вполне независимых произведений.

Лавкрафт так изложил суть этих частей романа «Три самозванца»: «Здесь мы находим выраженную в наиболее зрелой форме любимую мысль автора о том, что под горами и скалами дикого Уэльса живет примитивный низкорослый народ, чьи следы дают основания для многочисленных легенд о феях, эльфах и “маленьком народце”. Иногда они виноваты в неожиданных исчезновениях людей и подмене нормальных детей странными темноволосыми созданиями. Эта тема великолепно изложена в эпизоде, названном “Повествование о черной печати”, в котором профессор, открыв сходство некоторых знаков на валлийских скалах и на доисторической черной печати из Вавилона, делает еще несколько открытий, ведущих его в направлении неведомого и ужасного. Странное описание, сделанное географом Солинусом в далекой древности, несколько непонятных исчезновений в безлюдных местах Уэльса, дегенерат, родившийся у матери в сельском районе после того, как она испытала потрясший ее до глубины души ужас, — все это профессор связывает в единую цепочку, которая может вызвать страх и отвращение у любого, кто доброжелательно и с уважением относится к человеческой расе. Он берет к себе мальчика-идиота, который иногда разговаривает странным шипящим голосом и подвержен эпилептическим припадкам. Однажды, после ночного припадка в кабинете профессора, там обнаруживаются неприятные запахи и другие свидетельства чужеродного присутствия, а вскоре профессор оставляет объемистый документ и идет, чего-то ожидая и

панически боясь, к колдовским холмам. Оттуда он не возвращается, но рядом с фантастическим камнем в дикой стороне находят его часы, деньги и кольцо, связанные и завернутые в пергамент, на котором начертаны те же страшные знаки, что и на черной вавилонской печати, и на камне среди валлийских гор.

Объемистый документ объясняет достаточно, чтобы заподозрить самое страшное. Профессор Грегг, сопоставив многочисленные исчезновения в Уэльсе, надпись на камне, описание древнего географа и черную печать, сделал вывод, что ужасная раса смуглых существ с незапамятных времен живет под холмами безлюдного Уэльса. Он разгадал послание на черной печати и доказал, что мальчик-идиот, сын куда более могущественного, чем обычный человек, отца, унаследовал чудовищные воспоминания и возможности. В ту странную ночь в своем кабинете профессор с помощью черной печати призвал “ужасное превращение холмов” и пробудил в идиоте ужасы отцовского наследства. Он “видел, как его тело раздулось, словно пузырь, а лицо почернело…”. Потом проявились нечеловеческие последствия, и профессор Грегг познал космический ужас в его самой страшной форме. Ему предстали жуткие пропасти, и он, подготовленный этим, отправился туда, где были дикие горы. Он собирался встретиться с “маленьким народцем”, и его документ заканчивается такой фразой: “Если случится так, что я не вернусь, то не имеет смысла рассказывать сейчас о моей ужасной судьбе”»[156].

Лавкрафт также излагает содержание «Повести о белом порошке» из того же романа, где «достигается абсолютная кульминация жуткого страха. Фрэнсис Лестер, молодой студент юриспруденции, испытывает нервный срыв из-за уединенного образа жизни и переутомления и покупает некое снадобье у аптекаря, не очень-то внимательного к своим лекарствам. Как потом выясняется, в снадобье есть соль, которая в зависимости от времени и температуры меняет свои безобидные свойства на самые ужасные; короче говоря, из нее получается средневековый vinum sabbati, который принимали во время оргий на ведьминских шабашах ради жутких перевоплощений и — если принимали неправильно — невыразимых последствий. Ни о чем не подозревая, юноша регулярно разводит белый порошок в стакане воды и пьет после еды, и поначалу порошок как будто идет ему на пользу. Но постепенно его ожившая душа начинает требовать развлечений; он много времени проводит вне дома и очень сильно меняется психологически. Однажды у него на правой руке появляется странное мертвенно-бледное пятно, и он

возвращается к своему уединению; в конце концов вовсе перестает выходить из комнаты и никого к себе не пускает. Вызванный врач покидает дом в ужасе, говоря, что он ничем не может помочь. Через две недели сестра больного, прогуливаясь снаружи, видит в окне запертой комнаты чудовищное существо, а слуги сообщают, что еда, оставленная у дверей, остается нетронутой. Переговоры через закрытую дверь ни к чему не приводят, разве что глухой голос просит всех уйти. Наконец, дрожащая служанка сообщает нечто ужасное. Потолок в комнате, которая расположена под комнатой Лестера, покрыт жуткой черной слизью, а на кровати целая лужа этой нечисти. Доктор Габерден, вынужденный прийти еще раз, ломает дверь в комнату юноши и без остановки бьет железной палкой обнаруженное там полуживое существо, которое представляет собой “черную вонючую массу, не твердую и не жидкую, разлагающуюся на глазах, меняющуюся и растекающуюся”. Горящие точки посередине напоминают глаза, и, прежде чем умереть, существо поднимает нечто вроде руки. Вскоре врач, не в силах забыть то, что он видел, умирает на пути в Америку, где он намеревался начать новую жизнь»[157].

Рассказ «Белые люди» — последнее из наиболее значительных произведений раннего периода творчества А. Мейчена — был написан, когда его жена Амелия умирала от рака, и это наложило тяжелый отпечаток на текст. При всем литературном совершенстве «Белые люди» выглядят несколько невнятными и невразумительными. Впрочем, Лавкрафт оценивал это произведение очень высоко: «Менее знаменитой и менее целостной, чем “Великий бог Пан”, но гораздо более выдержанной в создании атмосферы и выше по художественным достоинствам стала любопытная и тревожная хроника “Белые люди”, в основе которой дневник или записки маленькой девочки, которую няня познакомила с запретным колдовством и убивающими душу обычаями зловещего ведьминского культа — того культа, слухи о котором крестьяне передают из уст в уста по всей Западной Европе. Его члены иногда убегают один за другим в лесную чащу или на пустошь ради отвратительных оргий ведьминских шабашей. Повествование мистера Мейчена, триумф мастерского отбора и сдержанности, аккумулирует невиданную силу по мере продолжения детского лепета с упоминанием странных “нимф”, “куколок”, “белых, зеленых, алых обрядов”, “букв Акло”, “языка Чиан”, “игр Мао” и так далее, обрядам, о которых няня узнала от своей бабушки-колдуньи, она учит трехлетнего ребенка, и безыскусное описание страшных тайн содержит в себе ужас, смешанный с печалью. Злые чары, отлично

известные антропологам, описываются с детским простодушием. В конце концов, зимним вечером ребенок совершает колдовское путешествие к старым валлийским холмам, и это колдовство придает нетронутой природе волшебство, странность, абсурдные чувства. Подробности путешествия показаны с поразительной живостью, и даже самый строгий критик признает в повествовании шедевр фантастической прозы, с невероятной силой передающий скрытый ужас и космическую аберрацию. В конце концов ребенок, которому уже исполнилось тринадцать лет, находит в темной чаще нечто таинственное и гибельно-прекрасное. В итоге девочкой завладевает ужас, как предсказано в прологе, но она вовремя принимает яд. Подобно матери Элен Воан в “Великом боге Пане”, девочка встретила страшное божество. Ее находят мертвой в черном лесу рядом с непонятной вещью, которую она отыскала; эта вещь — светящаяся белым светом статуя римской работы, с которой связаны страшные слухи Средневековья и которую теперь разбивают в пыль»[158].

Находясь в депрессии после смерти жены, в 1899 г. Мейчен обратился к оккультизму и поискам тайного мистического знания. Под влиянием А.Э. Уайта он вступил в известный герметический орден «Золотая заря», где состояли многие видные литераторы, в том числе и такие известные авторы историй о сверхъестественном, как Э. Блэквуд и С. Ромер.

Знакомство с миром реального оккультизма не пошло на пользу ни Мейчену-человеку, ни Мейчену-литератору. Впоследствии он вспоминал об этом периоде своей жизни: «Должен сказать, что, вступая в Орден, я стремился к чему-то большему, чем получить возможность время от времени развлекаться не самым обычным образом… Я испытал ряд странных переживаний — они и по сей день кажутся мне странными, — ибо в них были вовлечены мое тело, разум и дух, и я полагал, что Орден, о котором все что-то слышали, но никто ничего не знал, мог бы стать проводником на моем пути, пролить свет на эти странные явления. Но, как я уже отметил, я ошибался…»[159] Годы членства в мистических орденах сопровождались созданием аллегорических сочинений, наполненных оккультным и алхимическим символизмом, но скучноватых и мало любопытных обычному читателю. С 1904 г. Мейчен перестал посещать собрания друзей-оккультистов и, судя по всему, потерял интерес к практическому мистицизму.

После выхода в 1907 г. романа «Холм грез», не вызвавшего почти никакого интереса у публики, Мейчен начал активно заниматься журналистикой, с 1910 г. постоянно работая в газете «Ивнинг ньюс».

В начале Первой мировой войны сенсацию вызвала публикация рассказа А. Мейчена «Лучники». Дело было не только в содержании текста, вызывавшего, как отмечал Лавкрафт, «к жизни популярную легенду об “ангелах Монса” — призраках английских лучников, сражавшихся при Креси и Азенкуре, которые в 1914 году пришли на помощь теснимым полкам “старых негодяев” Англии»[160]. Удивила реакция на «Лучников», о которой известные исследователи оккультизма Л. Повель и Ж. Бержье написали так: «Десятки солдат написали в газету: этот господин Мейчен ничего не выдумал. Они своими глазами видели под Монсом ангелов св. Георгия, влившихся в их ряды. Они могли засвидетельствовать это своим честным словом. Таких писем было опубликовано много, и Англия, жадная до чудес в такой опасный для нее момент, взорвалась… Более двенадцати раз Мейчен повторял в газетах, что его рассказ был чистейшей выдумкой — но никто и никогда ему не верил»[161].

В1917 г. Мейчен также опубликовал короткую повесть «Ужас», которую можно расценивать и как научно-фантастическое произведение, и как символический текст. История о кратковременном восстании всех животных против человека оказала сильнейшее влияние на дальнейшую фантастику XX в. и породила множество подражаний (вроде «Волны мозга» американского фантаста П. Андерсона).

Несмотря на короткий всплеск интереса к творчеству Мейчена в начале 20-х гг. XX в., сопровождавшийся целым рядом публикаций, писатель все больше превращался в полузабытую фигуру. Дело дошло до того, что в 1927–1929 гг. он почти нищенствовал и был вынужден перебраться из Лондона в Оул-Эмерсхэм, в графстве Бакингемшир. Только финансовая помощь от друзей да получение в 1932 г. правительственной пенсии спасли Мейчена от окончательного финансового краха. Продолжая тихо заниматься вялыми литературными трудами, он протянул еще пятнадцать лет и скончался 15 декабря 1947 г. Хорошей эпитафией для истории его творчества стало замечание Лавкрафта, сделанное в финале «Сверхъестественного ужаса в литературе»: «Сегодня несомненно больше радушия выказывается сочинениям о сверхъестественном, чем, скажем, лет тридцать назад, когда лучшие произведения Артура Мейчена упали на камни суровых и самоуверенных девяностых»[162].

Влияние же Мейчена на самого Лавкрафта и его произведения нередко сильно преувеличивают. С текстами великого валлийца своего друга познакомил Ф.Б. Лонг лишь в 1923 г. Рассказы Мейчена привели Лавкрафта в восторг, но в их содержании он не нашел ничего нового. Он сам совершенно

независимо пришел к тем же мыслям ранее. Во всяком случае, и представления о скрытых расах, тайно существующих рядом с человечеством, и идея незримых кошмаров, прячущихся за пологом обыденной реальности, присутствуют уже в «Дагоне», «Преображении Хуана Ромеро» и «Безымянном городе».

Из книг Мейчена Лавкрафт заимствовал разве что одного персонажа — седовласый бог Ноденс из «Загадочного дома на туманном утесе» и «Сомнамбулического поиска неведомого Кадата» упоминается в «Великом боге Пане» британского писателя. Другие влияния носят более тонкий и скорее косвенный характер. Например, расследование, приводящее к ужасающему открытию и полностью меняющее его взгляд на мир, которое проводит Френсис Терстон в «Зове Ктулху», напоминает о похожем исследовании, предпринятом профессором Уильямом Греггом в «Повести о черной печати». Изначальный посыл «Ужаса в Данвиче» — брачный союз между земной женщиной и существом из иной реальности — также мог быть навеян начальным эпизодом «Великого бога Пана».

Однако этим следы влияния Мейчена, по сути дела, и ограничиваются. К началу 20-х гг. XX в. Лавкрафт был настолько самостоятельным мастером, что уже не мог подвергнуться определяющему влиянию со стороны. Осознавая собственные силы, он объективно оценивал других. И поэтому столь верно и справедливо звучит общая характеристика творчества Мейчена в «Сверхъестественном ужасе в литературе»: «Его мощные сочинения об ужасном начала девятисотых годов уникальны и определяют целую эпоху в истории жанра»[163].

# Глава 9
# ПРИЗРАК В НЬЮ-ЙОРКЕ

К началу 1924 г. роман Лавкрафта и Сони Грин приближался к неизбежному финалу. Чувства влюбленных становились все сильнее, разлуки переживались все мучительнее. И даже друзья Лавкрафта стали замечать, что Соня и Говард ведут себя как практически помолвленные.

И все-таки сама идея брака и семейной жизни настолько не вязалась со сложившимся имиджем Лавкрафта, что для его приятелей слух о женитьбе прозвучал как гром среди ясного неба. Р. Кляйнер вспоминал, что, узнав о столь поразительной новости, почувствовал настоящую дурноту. А кто-то счел известие о браке Лавкрафта просто глупой шуткой.

Однако ни байкой, ни глупостью это событие не было. Возможно, осторожный и нерешительный Лавкрафт еще какое-то время тянул бы с заключением брачного союза, но Соня взяла дело в свои руки. Все формальности были обговорены в Нью-Йорке, и Лавкрафту оставалось только 2 марта 1924 г. сесть на поезд в Провиденсе и приехать к своей будущей супруге. А уже на следующий день, 3 марта, в англиканской часовне Святого Павла в нижнем Манхэттене Говард Филлипс Лавкрафт и Соня Грин были объявлены законными мужем и женой.

Лавкрафт не делал из женитьбы тайны, но и привлекать внимание к их с Соней обоюдному решению не хотел. Даже своей тетке Лилиан он написал о случившемся только через шесть дней, уже поселившись в семейной квартире на Парксайд-авеню в Бруклине.

Любили ли Соня и Говард друг друга? Безусловно. В силе чувств Сони не возникает никаких сомнений, поскольку она, обладая значительным жизненным опытом, прекрасно понимала, с какими трудностями придется столкнуться будущим супругам. И в силу разницы характеров, и в силу тривиальных обстоятельств обыденной жизни. Воспринять Лавкрафта в качестве «опоры и основы счастливого брака» ей бы не пришло в голову и в горячечном бреду. Чего стоила только одна забывчивость и отсутствие чувства времени у будущего мужа. Позднее Соня вспоминала об этом: «Иногда мы договаривались, что он встретит меня после работы и мы пойдем обедать в какой-нибудь модный ресторан, а затем посмотрим спектакль или кино, а порой и комическую оперу. У него не было представления о времени. Множество раз мне приходилось ждать его в каком-

нибудь фойе или на углу улицы, когда мороз доходил до тридцати градусов, а иногда и ниже. Без всякого преувеличения, в ожидании его я часто стояла там от сорока пяти минут до полутора часов»[164]. И это были лишь самые малые из проблем. И все же Соня Грин выходила замуж по любви, отдавая себе отчет в трудностях, которые предстоят ей в будущем.

Не менее сильно был влюблен и Лавкрафт. Представления о его холодности и неэмоциональности возникают из-за его писем к друзьям, в которых он даже слегка иронизирует над заключением брачного союза. Но Лавкрафту всегда было трудно всерьез и откровенно говорить о своих чувствах. Скрытный и уязвимый, он предпочитал укрываться за броней иронии или наукообразности. И даже Соне он никогда не говорил напрямую о любви к ней, предпочитая отделываться странными эвфемизмами, вроде «умственного удовлетворения и художественного и философского наслаждения».

При этом его будущая жена вспоминала, как неприкрыто был счастлив Лавкрафт перед свадьбой, с какой радостью и удовольствием он покупал кольца, которыми они обменялись на церемонии. Он хотел жениться на Соне. И вовсе не потому, как позже ядовито уверял Ф.Б. Лонг, будто считал, что джентльмену прилично иметь жену.

А просто потому, что был в нее глубоко влюблен.

И окружающие сомневались в этом лишь потому, что неврастеник из семьи безумцев привык прятать и контролировать свои чувства, делая это куда надежнее, чем обычные люди.

Соня Грин осталась единственной любовью Говарда Лавкрафта на всю его жизнь.

Возможно, на столь глубокую привязанность повлияло то, что яркая, эмоциональная, чувственная Соня была чуть ли не прямой противоположностью Сары Сюзен Лавкрафт. Закомплексованная, мрачная и склонная к безумию мать писателя слишком долго была для него образцом женщины и воплощением женского начала вообще (причем крайне неудачным). Смелая и оптимистичная Соня Грин сумела показать мужу, что близкие отношения с женщиной ведут не только к несчастьям, кошмарам и подавленным неврозам.

Объективной трудностью для брака Сони и Говарда стала и культивировавшаяся Лавкрафтом якобы джентльменская стойкость к искреннему проявлению чувств. Особенно предосудительным он считал явную демонстрацию сексуальных желаний. И это при том, что никаких трудностей в деликатной сфере «исполнения супружеских обязанностей» он никогда не испытывал. Во всяком случае, Соня всю жизнь с негодованием

отвергала любые намеки на это, заявляя, что Лавкрафт «был вполне превосходным любовником, но он отказывался проявлять свои чувства в присутствии других»[165]. Он также был несомненно глубоко и нежно привязан к Соне. Другое дело, что выражаться это могло в достаточно смешных формах. Л. Спрэг де Камп совершенно верно отмечал в своей биографии Лавкрафта: «Он никогда не говорил слова “любовь”, а его представление о словесном выражении любви заключалось во фразе: “Моя дорогая, ты даже не представляешь, как высоко я тебя ценю”. Его успехи в нежных физических контактах заключались в переплетении своего мизинца с ее и выдавливании из себя “ап!”»[166].

И все же семейная жизнь с самого начала стала для Лавкрафта серьезным испытанием. Хотя бы потому, что он был вырван из привычной скорлупы Провиденса и выброшен в гигантский пятимиллионный Нью-Йорк.

Впрочем, мегаполис на Гудзоне, столь поразивший Лавкрафта во время его первого визита туда, пока еще сохранял свое магическое очарование. За годы жизни здесь Говард Филлипс изучил город вдоль и поперек, конечно же, отдавая предпочтение старым районам и зданиям. И лишь постепенно образ волшебного города сотрется в глазах и воображении фантаста, уступив место картине жесткого и беспощадного людского муравейника, холодного и равнодушного ко всем его обитателям.

Пока же Лавкрафт был полон надежд на грядущее счастье, влюблен в свою жену и уповал на будущие громкие успехи на литературном поприще.

Тем более что его плодотворное сотрудничество с «Уиерд Тейлс» продолжалось. К марту 1924 г. Лавкрафт должен был закончить одну, внешне очень странную работу для журнала. Пытаясь поднять тиражи, Д. Хеннебергер, хозяин «Уиерд Тейлс», пригласил великого фокусника Гарри Гудини вести постоянную колонку в журнале. В результате с марта по июль 1924 г. на свет появилось два текста Гудини, подготовленные к печати каким-то неизвестным литератором. А еще раньше Лавкрафт получил задание обработать сюжет о якобы реальном похищении иллюзиониста неизвестными в Египте. Суть истории заключалась в том, что связанный Гудини все же сумел освободиться, используя навыки фокусника, и выбраться из лабиринта тайных переходов под пирамидами. В печати рассказ должен был появиться за двумя подписями — самого Гудини и Лавкрафта.

Лавкрафт написал текст ко 2 марта, но случайно забыл рукопись на вокзале в Провиденсе. Готовый рассказ ему все же вернули, и он был опубликован в номере «Уиерд Тейлс» за май —

июль 1924 г. При этом издатель решил, что поскольку повествование ведется от первого лица, то лучше указать в качестве автора одного Гудини. Творческое самолюбие Лавкрафта попытались утешить значительным гонораром — он получил сто долларов, самую крупную сумму, которую фантаст к этому времени заработал своим писательским трудом за один раз.

Рассказ о приключениях Гудини, который Лавкрафт сначала планировал назвать «Под пирамидами», был издан под заголовком «Погребенный с фараонами». При этом, если не знать предыстории текста, он воспринимается как повествование, ведущееся от лица любимого персонажа Лавкрафта — безымянного рассказчика, скорее функции, чем героя.

Итак, в начале «Погребенного с фараонами» не названный по имени Гудини посещает плато Гиза и, осматривая местные достопримечательности, задается неожиданным вопросом: а как изначально выглядел Великий Сфинкс, до того, как фараон Хефрен провел его реставрацию? Затем на героя нападает группа арабов, которую возглавил его собственный проводник Абдул Раис эль-Дрогман. Проводник, издеваясь, говорит фокуснику, что скоро его «магические силы» будут подвергнуты величайшему испытанию. Гудини сбрасывают в расщелину у храма Сфинкса, где он ухитряется освободиться от пут и начинает долгое путешествие по подземным переходам. В ходе этих странствий герой натыкается на ужасные циклопические подземные сооружения и вспоминает о странных и жутких обычаях древних египтян. В частности, об их традициях делать составные мумии, «представляющие собой противоестественные комбинации человеческих туловищ и членов с головами животных и призванные имитировать древнейших богов»[167].

Наконец герой попадает в центр подземелья — необъятный зал, к которому спешат невообразимые монстры. «Муштра нечестивых тысячелетий стояла за этим шествием обитателей сокровенных земных глубин — шагающих, бредущих, крадущихся, ползущих, мягко ступающих, цокающих, топающих, грохочущих, громыхающих… и все это под невыносимую разноголосицу издевательски настроенных инструментов… Составные мумии, шествующие в непроглядней шем мраке подземных пустот во главе с царем Хефреном и его верной супругой Нитокрис, царицей злых духов-вампиров…»[168]

Так жуткие обычаи египтян оказываются не странным вывертом религиозной психологии, а отражением самой откровенной реальности. Чудовища подносят различную еду к огромному отверстию в центре пещеры, откуда высовывается что-то непонятное: «Это было нечто грязно-желтое, косматое, с

необычной, как бы судорожной манерой двигаться. Величиной он был, пожалуй, с доброго гиппопотама, но внешний вид имел особый. Казалось, у него нет шеи: пять отдельных лохматых голов росли в один ряд прямо из туловища, имевшего форму неправильного цилиндра…

Из голов стремительно вылетали своего рода твердые щупальца; словно ястребы, они набрасывались на разложенную на полу непотребную пищу и хватали ее непомерно большими порциями»[169]. И здесь-то герой «Погребенного с фараонами» получает ответ на мучавший его вопрос об истинном облике Великого Сфинкса: «Будь проклято то зрелище, во сне ли оно было, наяву ли, в котором мне явился предельный, абсолютный ужас — неведомый Бог Мертвых, облизывающийся в предвкушении поживы в своем огромном жутком логове и получающий богомерзкие лакомства из рук бездушных тварей, которые не имеют права на существование… Пятиголовый монстр, высунувшийся из норы… пятиголовый монстр величиной с гиппопотама… пятиголовый монстр — и тот, для кого этот монстр — не более чем его собственная передняя лапа!»[170]

Неожиданный и непредсказуемый финал рассказа лишний раз свидетельствовал о том, насколько выросло литературное мастерство фантаста. Вместе с «Погребенным с фараонами» в том же номере «Уиерд Тейлс» был издан «Гипнос» Лавкрафта и обработанные им «Возлюбленные мертвецы» К.М. Эдди.

Одно из решительных изменений в судьбе писателя могло также быть связано с этим журналом. В1924 г. Д. Хеннебергер размышлял о некоторых реформах в «Уиерд Тейлс» и, вероятно, подумывал о создании еще одного периодического издания схожего направления. Во всяком случае, Лавкрафт писал, что получил предложение переехать в Чикаго, чтобы стать главным редактором нового журнала. Из этой идеи ничего не вышло, зато началось реформирование «Уиерд Тейлс» — издатель принялся менять там редакторов. И не исключено, что кандидатура Лавкрафта в качестве главного редактора также рассматривалась Хеннебергером.

Впрочем, в тот момент вряд ли бы и сам фантаст согласился на это внешне очень заманчивое предложение. Прежде всего, потому, что это означало бы или разлуку с Соней, или переезд обеих супругов в Чикаго. Ни к тому, ни к другому Лавкрафт был не готов. Да и положение изданий Хеннебергера в 1924 г. выглядело не блестяще — они приносили лишь убытки, и не было никакой уверенности, что просуществуют еще хотя бы месяц.

А пока Лавкрафт обустраивался в Нью-Йорке, потихоньку перевозя свое имущество в четырехкомнатную квартиру Сони на

Парксайд-авеню. Перетащил он сюда многое, включая даже полную подшивку «Уиерд Тейлс» и любимую голубую бульонную кружку.

Счастливый брак повлиял даже на внешность Лавкрафта. Соня принялась усиленно кормить тощего и костлявого супруга, да так, что вскоре его вес вырос до девяноста килограммов. И хотя Лавкрафту нравилась вкусная и обильная еда, быстрый набор веса его испугал. Он стал называть себя «жирным дельфином» и стремился сбросить лишние килограммы.

Соня, модница и знаток моды, не могла мириться и со старомодной и убогой одеждой Говарда. Она заставила мужа обновить гардероб, невзирая на его стоны и заявления, будто обновки делают его похожим на «хлыща».

Отдавая время этим забавным бытовым заботам, Лавкрафты не забывали и о сугубо литературных делах. В первую очередь о своих обязанностях в сфере любительской журналистики. И Соня, как президент ОАЛП, и Лавкрафт, как официальный редактор ассоциации, не бросали начатого ранее и сумели исправно подготовить очередной выпуск «Юнайтед Аматер».

И все же почти с самого начала брака Сони и Говарда внешний мир принялся испытывать его на прочность. Одной из первых проблем оказалась резкая неприязнь, которую испытала к новому замужеству Сони ее дочь — Флоренс Кэрол Грин. Конфликт между матерью и дочкой начался задолго до 1924 г., когда Соня запретила Флоренс выйти замуж за ее дядю Синди. Семейный скандал завершился почти полным разрывом в марте 1924 г., а после свадьбы Сони и Говарда Флоренс окончательно порвала с матерью.

Другой, еще более мрачной проблемой стала необходимость поиска заработка и для Говарда, и для Сони. Свою неплохо оплачиваемую работу в «Ferle Heller's» супруга Лавкрафта потеряла, видимо, еще до замужества, в феврале 1924 г. Она попыталась открыть собственное дело, мастерскую по изготовлению шляп, но из этого мероприятия, по не очень ясным причинам, ничего не вышло. Впрочем, пока молодоженам на жизнь хватало Сониных сбережений. При этом в будущее они смотрели настолько оптимистично, что даже решили приобрести два земельных участка под будущий дом в Брин-Моур-Парк.

И все же Лавкрафт начинал все серьезнее задумываться о поисках постоянной работы. Тем более что материал для литературной обработки исправно поставлял ему только Д. ван Буш. С 1924 по 1925 г. преподобный выпустил восемь книг, и Лавкрафт явно поработал над приведением их в сколько-нибудь удобочитаемый вид. Поступали и гонорары из «Уиерд Тейлс», но

их было недостаточно. Лавкрафт пытался пристроиться редактором или постоянным автором в журнал «Настольная лампа», однако и это начинание закончилось пшиком.

Вскоре его устроила бы уже любая работа, однако ничего подходящего так и не подворачивалось. С огромным трудом ему удалось поступить в конце июля в агентство по сбору задолженностей «Кредиторз Нэшнел Клиэринг Хаус» на должность рекламного агента. Лавкрафта наняли на испытательный срок, который продлился менее недели — после пары попыток провести рекламную кампанию среди оптовых торговцев Говард Филлипс разочаровался в своих способностях агента по рекламе. Судя по всему, и он сам, и его начальство испытали одинаковое облегчение, когда странный субъект из Провиденса заявил о желании уволиться.

Затем от неугомонного Д. Хеннебергера к Лавкрафту поступило очередное предложение — работа редактором в юмористическом журнале «Мэгэзин оф Фан». Трудно представить столь неподходящее место для «мастера ужасов», но Лавкрафт согласился. К несчастью, и эта попытка найти работу закончилась ничем — денег на выпуск нового издания у Хеннебергера не хватило, и журнал умер, не родившись.

Стараясь найти работу, Лавкрафт пытался задействовать любые, даже самые случайные знакомства. После того как Гудини высоко оценил рассказ «Погребенный с фараонами», в сентябре 1924 г. Лавкрафт связался с ним, чтобы узнать, нет ли у великого фокусника какой-либо возможности помочь создателю хоррора. К сожалению, Гудини не оказался всемогущим волшебником и не смог ничем посодействовать безработному литератору.

Тем временем на семейную чету Лавкрафтов обрушились новые напасти — 20 октября 1924 г. Соня почувствовала жестокие желудочные спазмы. Боль была настолько сильна, что испуганный Лавкрафт отвез жену на такси в Бруклинскую больницу. Здесь Соня провела одиннадцать дней, поправляясь от последствий психосоматического расстройства. Говард каждый день посещал ее, развлекал, играл с ней в шахматы, причем Соня в каждый игре наголову разбивала супруга. Лавкрафт старательно учился вести домашнее хозяйство, содержать дом в порядке и даже готовить спагетти, согласно письменным инструкциям жены.

После выписки из больницы врач посоветовал Соне отдохнуть от забот на природе, и Лавкрафты поселись в ноябре на ферме в Нью-Джерси. Однако здесь они пробыли всего неделю. Говард отлучился на несколько дней осмотреть достопримечательности Филадельфии, а когда вернулся, то узнал, что его жена уже возвратилась в Нью-Йорк. Типичная горожанка, она совсем не

вдохновлялась пребыванием на «лоне природы». Активная и деятельная Соня, едва только болезнь отступила, вновь взялась за поиски заработка.

Но в результате долгих и почти всегда бесплодных усилий перед Лавкрафтами нарисовалась одна-единственная перспектива — Соня могла найти работу лишь за пределами Нью-Йорка. В итоге супругам пришлось разлучиться — Соня должны была отправиться на Средний Запад, где ей предложили должность в универмаге в Цинциннати, а Говард — остаться в Нью-Йорке, перебравшись в квартиру поменьше. Видеться они планировали раз в три-четыре недели, когда Соня будет приезжать в Нью-Йорк, чтобы делать закупки для фирмы.

Семейные неурядицы, несмотря на всю их тяжесть, не заставили Лавкрафта прервать отношения с друзьями — как обитателями Нью-Йорка, так и иногородними. Круг его общения даже расширился. Интеллектуал, обладавший обширными знаниями и способный поддержать разговор почти на любую тему, он был способен очаровывать людей. Хотя первое впечатление от Лавкрафта обычно бывало несколько обескураживающим. Слишком резко контрастировали с его вполне представительной внешностью тонкий голос, в возбужденном состоянии срывавшийся на фальцет, и странный кудахчущий смех, казавшийся нарочитым и неестественным. Впрочем, смеялся Лавкрафт крайне редко. Да и новые знакомцы, покоренные его интеллектом, вскоре переставали обращать внимание на эти внешние странности.

Жизненные неурядицы не отвратили Лавкрафта от глубокого любопытства к истории Нью-Йорка и любви к его историческим достопримечательностям. Он утомлял друзей долгими походами по разным уголкам огромного города, иногда заводя их в откровенно неблагополучные районы. Судьба хранила Лавкрафта и его спутников, и несмотря на то, что они забредали в места, где располагались гангстерские притоны и склады бутлегеров, столкнуться с явными бандитами им не пришлось ни разу.

Одним из «личных географических открытий» Лавкрафта того времени стал городок Элизабет в штате Нью-Джерси. Он был покорен спокойствием и старинной архитектурой города, принялся называть его на старинный манер Элизабеттауном и даже стал подумывать о переезде сюда.

Однако главным результатом посещения Элизабета для Лавкрафта оказалась вовсе не эта идея. Увиденный им в городе старый, заброшенный и пугающий дом заставил вновь заработать «машину воображения» в его сознании. Отождествив это здание с виденным давным-давно столь же жутким сооружением на

Бенефит-стрит в Провиденсе, Лавкрафт после почти восьмимесячного перерыва засел за новый рассказ. В результате на свет появился «Заброшенный дом», текст, ставший одним из шедевров его творчества во второй половине 20-х гг. XX в.

Лавкрафт начинает повествование с несколько саркастичного замечания: «Даже самые леденящие душу ужасы редко обходятся без иронии. Порою она входит в них как составная часть, порою, по воле случая, бывает связана с их близостью к тем или иным лицам и местам. Великолепным образцом иронии последнего рода может служить событие, случившееся в старинном городе Провиденсе в конце 40-х гг., когда туда частенько наезжал Эдгар Аллан По в пору своего безуспешного сватовства к даровитой поэтессе Хелен Уитмен. Обычно По останавливался в Мэншн-Хаус на Бенефит-стрит, в той самой гостинице, что некогда носила название “Золотой шар” и в разное время привлекала таких знаменитостей, как Вашингтон, Джефферсон и Лафайет… Ирония же состоит в следующем. Во время своей прогулки, повторявшейся изо дня в день, величайший в мире мастер ужаса и гротеска всякий раз проходил мимо одного дома на восточной стороне улицы — обветшалого старомодного строения, громоздившегося на круто уходящем вверх пригорке; с огромным запущенным двором, доставшимся ему от тех времен, когда окружающая местность практически представляла собой пустырь. Не похоже, чтобы По когда-либо писал или говорил об этом доме; нет свидетельств и в пользу того, что он вообще обращал на него внимание. Тем не менее именно этот дом в глазах двоих людей, обладающих некоторой информацией, по ужасам своим не только равен, но даже превосходит самые изощренные и жуткие из вымыслов гения, столь часто проходившего мимо него в неведении; превосходит и поныне стоит и взирает на мир тусклым взглядом своих оконниц, как пугающий символ всего, что неописуемо чудовищно и ужасно»[171].

В легендах о проклятом доме утверждалось, что люди в нем частенько умирали от болезней или несчастных случаев. Особенный ужас внушал подвал проклятого здания: «И все же самым страшным местом в доме был не чердак, а сырой и промозглый подвал, внушавший нам, как это ни странно, наибольшее отвращение, несмотря на то, что он находился целиком над землей и примыкал к людной улице, от которой его отделяла лишь тонкая дверь да кирпичная стена с окошком… Ибо, с одной стороны, дурной запах, пропитавший весь дом, ощущался здесь в наибольшей степени; с другой стороны, нас пугала та белесоватая грибовидная поросль, что всходила в иные дождливые летние дни на твердом земляном полу. Эти грибы,

карикатурно схожие с растениями во дворе, имели прямо-таки жуткие формы, представляя собой отвратительные пародии на поганки и индейские трубки; подобных грибов мне не случалось видеть ни в каких других условиях… Была еще одна вещь, более, так сказать, неуловимая, которую, как нам казалось, мы тоже часто наблюдали, весьма необычная вещь, хотя скорее существовавшая в воображении, нежели в действительности. Я имею в виду контур, смутный белесоватый контур на грязном полу, что-то вроде тонкого подвижного налета плесени или селитры, который, как нам порой казалось, мы различали среди скудной грибовидной поросли перед огромным очагом в кухне. Иногда нас поражало жуткое сходство этого пятна с очертаниями скрюченной человеческой фигуры, хотя в большинстве случаев такого сходства не наблюдалось, а зачастую и вовсе не было никакого белесого налета»[172].

Илайхья Уиппл, дядя главного героя (как и обычно у Лавкрафта в это время, лишенного имени), внимательно изучил историю дома по Бенефит-стрит и пришел к пугающему выводу: нечто, тайно обитающее в подвале, высасывает из его обитателей жизненную энергию. Место пребывания этого загадочного существа Уиппл связывал со странным пятном у очага. Проведя целый ряд исторических изысканий, герой рассказа и его дядя обнаруживают, что в XVII в. в доме проживал некий Этьен Руле, гугенот и, возможно, колдун, потомок Жака Руле, считавшегося оборотнем.

Илайхья Уиппл и его племянник решают выследить и если получится, то и уничтожить монстра, хозяйничающего в заброшенном доме. 25 июня 1919 г. они проникают в подвал, вооружившись огнеметом и «крупной, специально модифицированной трубкой Крукса, работающей от двух мощных аккумуляторных батарей и оснащенной особыми экранами и отражателями»[173]. Отважные исследователи дежурят по очереди, ожидая явления чудовища. Пока сторожил главный герой, его дяде привиделся странный сон: «Был момент, когда дядюшке представилось, будто он лежит в глубокой яме с неровными краями, окруженной множеством хмурых людей в треуголках со свисающими из-под них беспорядочными прядями волос, и люди эти взирают на него весьма неодобрительно»[174].

Когда же начал дежурить Илайхья Уиппл, а герой смог подремать, произошло самое жуткое: «Мой ум, не менее настороженный и бдительный, нежели чувства, сразу осознал, что происходит нечто исключительно необычайное; почти автоматически я вскочил и повернулся, чтобы схватить орудия истребления, которые мы оставили нацеленными на гнездо

плесени перед очагом… Из одолеваемой грибами земли извергалось парообразное трупное свечение, желтое и болезненное; оно кипело и пузырилось, струилось и плескалось, образуя гигантскую фигуру с расплывчатыми очертаниями получеловека-полумонстра; сквозь него я различал дымоход и очаг. Оно все состояло из глаз хищных и дразнящих, а морщинистая, как у насекомого, голова истончалась в струйку, которая зловонно вилась и клубилась и, наконец, исчезала в недрах дымохода. И хотя я видел все это своими глазами, лишь намного позже, напряженно припоминая, я сумел более или менее четко восстановить дьявольские контуры фигуры. Тогда же она была для меня не более чем бурлящим, слабо фосфоресцирующим облаком, отвратительным до безобразия облаком, которое обволакивало и размягчало до состояния омерзительной пластичности некий объект, к коему было устремлено все мое внимание. Ибо объект этот был не чем иным, как моим дядей, почтенным Илайхью Уипплом; с чертами лица чернеющими и постепенно сходящими на нет, он скалился, невнятно и злобно бормоча, и протягивал ко мне свои когтистые сочащиеся лапы, желая разорвать меня на части в той дикой злобе, которую принес с собой сюда этот ужас»[175].

Применив электрическую трубку Крукса, герой-рассказчик ухитряется отбиться от обитателя подвала. Он бежит наружу, а на следующий день возвращается в подвал, прихватив лопату и бутылки с серной кислотой. Герой начинает раскопки, вскоре приводящие к странному результату: «Показалась какая-то поверхность, тусклая и гладкая, что-то вроде полупротухшего свернувшегося студня с претензией на прозрачность. Я поскреб еще немного и увидел, что он имеет форму. В одном месте был просвет; там часть обнаруженной мной субстанции загибалась. Обнажилась довольно обширная область почти цилиндрической формы; все это напоминало громадную гибкую бело-голубую дымовую трубу, свернутую вдвое, при этом в самом широком месте диаметр ее достигал двух футов»[176]. Рассказчик быстро опрокидывает бутыли с серной кислотой в яму, «на ту невообразимую аномалию, чей колоссальный локоть мне только что довелось лицезреть». Из отверстия раздается ужасающий рев и поднимается бесформенное облако, но кислота все же делает свое дело. Проклятие с дома снято, и финал рассказа выглядит даже определенным «хеппи-эндом»: «Это место по-прежнему овеяно для меня тайной, но самая таинственность его меня пленяет, и нынешнее чувство облегчения наверняка смешается со странной горечью, когда этот дом снесут, а вместо него воздвигнут какой-нибудь модный магазин или вульгарное жилое

здание. Старые голые деревья в саду стали приносить маленькие сладкие яблоки, и в прошлом году птицы впервые свили себе гнездо среди их причудливых ветвей»[177].

Усердно и успешно нагнетая напряжение по ходу развития сюжета, Лавкрафт сплетает реальные исторические подробности из истории дома по Бенефит-стрит с вымышленными ужасами. Так придуманный автором Этьен Руле, превратившийся в гигантского монстра, оказывается потомком действительно существовавшего ликантропа Жака Руле из Кода. И все-таки не очень понятно, почему Лавкрафт решил связать вымышленную ужасную историю с родным Провиденсом, что подрывало ее внешнюю правдоподобность. (Ведь таких событий, как в рассказе, в доме по Бенефит-стрит в реальности никогда не происходило.) Почему бы не воспользоваться уже сложившейся в его творческом воображении ареной вымышленной Новой Англии, столь удачно использованной в «Картинке в старой книге» и «Празднике»? Скорее всего, дело в элементарной ностальгии по «малой родине», в пока еще не слишком сильной, но уже начавшей проявляться тоске Лавкрафта по родному городу. Возможно, в нью-йоркском добровольном самоизгнании привычный Провиденс казался ему не менее мифическим, нежели вымышленные Кингспорт или Аркхэм.

В «Заброшенном доме» Лавкрафт также попытался предложить якобы научное объяснение совершенно сверхъестественных событий. Он писал о сущности монстра, скрывающегося в подвале: «Скорее следует указать на то, что мы отнюдь не были склонны отрицать возможность существования неких неведомых и незафиксированных модификаций жизненной силы и разряженного вещества; модификаций, редко встречающихся в трехмерном пространстве из-за своего более тесного родства с другими измерениями, но тем не менее находящихся в достаточной близости к нашему миру, чтобы время от времени проявлять себя перед нами, каковые проявления мы, из-за отсутствия подходящего пункта наблюдения, вряд ли когда-нибудь сможем объяснить. Короче говоря, мы с дядей полагали, что бесчисленное множество неоспоримых фактов указывает на известное пагубное влияние, гнездящееся в страшном доме, влияние, восходящее к тому или иному из злополучных французских переселенцев двухвековой давности и по-прежнему проявляющее себя через посредство каких-то непонятных и никому не ведомых законов движения атомов и электронов… В свете новейших научных гипотез, разработанных на основе теории относительности и внутриатомного взаимодействия, такого рода вещи уже не могут

считаться невозможными ни в физическом, ни в биохимическом отношениях. Вполне можно вообразить некий чужеродный сгусток вещества или энергии, пускай бесформенный, пускай какой угодно, существование которого поддерживается неощутимым или даже нематериальным паразитированием на жизненной силе или телесной ткани и жидкости других, более, что ли, живых организмов, в которые он проникает и с материей которых он временами сливается»[178].

Это наукообразное описание, совершенно лишнее для развития сюжета, было предтечей рационалистических конструкций Лавкрафта из более поздних его текстов. Так закладывалась и упрочнялась лавкрафтианская схема ужасающего, одинаково применимая и в мистическом, и в научно-фантастическом антураже. И в дальнейшем сам Лавкрафт будет тяготеть именно к наукообразно объясняемой концепции Вселенной, в которой ужасающие феномены предстают лишь проявлением ее общей чуждости всему человеческому.

Но в целом «Заброшенный дом» оказался творческой удачей Лавкрафта, что и подтвердили восторженные отклики его друзей, которым он прочитал рассказ 16 ноября 1924 г.

Тем временем приближался час разлуки с Соней. Лавкрафт уже подобрал себе новую однокомнатную квартиру на Клинтон-стрит в Бруклине. И вот, наконец, в самый канун нового, 1925 г., супруги расстались — 31 декабря Соня отправилась в Цинциннати, а Говард остался в Нью-Йорке в одиночестве. Девять месяцев постоянной супружеской жизни завершились, отныне Лавкрафты будут встречаться урывками, после длительных перерывов, в ходе нечастых визитов Сони к мужу.

Говард остался один в огромном равнодушном городе.

Конечно, одиночество его было не абсолютным, многочисленные друзья никуда не исчезли, да и Соня вовсе не думала бросать мужа. И все-таки холостяцкие бытовые проблемы тяжко навалились на плохо приспособленного к ним Лавкрафта — он должен был сам стирать, убирать, готовить, думать о состоянии одежды. Впрочем, он вполне успешно справлялся с этими «трудностями», а встречи с Соней заметно оживляли убогую тягомотину его буден.

К сожалению, супруга Лавкрафта бывала в доме на Клинтон-стрит значительно реже, чем хотелось и ей, и Говарду. Соне пришлось поменять еще несколько мест работы, в Цинциннати она два раз угодила в больницу, и в итоге, по подсчетам С.Т. Джоши, за весь 1925 г. она провела с мужем всего восемьдесят пять дней. Уже одно это «раздельное проживание» могло сильно охладить отношения супругов. Вдобавок отъезд Сони заставил

проявиться далеко не лучшие черты в натуре Лавкрафта.

Он перестал упорствовать в поисках работы. Нет, Лавкрафт, конечно, по-прежнему реагировал на подворачивающиеся оказии, да только их становилось все меньше, а Говард не стремился держаться за унылые и тягомотные варианты заработка. Одним из таких способов получения денег было сочинение заказных рекламных статеек для экономического журнала. Лавкрафт вполне успешно состряпал пять штук, но в дальнейшем сотрудничество почему-то разладилось. (А затем умер и сам журнал.)

В феврале 1925 г. возникла призрачная возможность получить работу в музее Патерсона, куда был принят Д. Мортон. Он тут же начал хлопотать о должности ассистента в музее, на которую планировал порекомендовать Лавкрафта. Однако музейное руководство не спешило с расширением штата персонала до реконструкции здания музея, поэтому надежды на эту работу также не оправдались.

Единственным более-менее стабильным источником дохода оставались лишь гонорары от «Уиерд Тейлс». За каждый из вышедших в течение 1925 г. рассказов Лавкрафт в среднем получил тридцать долларов. Этого явно не хватало ни на жизнь, ни даже на оплату квартиры (ее аренда стоила сорок долларов в месяц). Поэтому Лавкрафту приходилось смиряться с тем, что Соня фактически содержала его. Приезжая в город раз в две-три недели, она оплачивала его расходы. Тетки также не забывали племянника и отправляли ему из Провиденса в Нью-Йорк по пятнадцать долларов еженедельно.

В отсутствие жены Лавкрафт все активнее общался с друзьями, большинство из которых составило так называемый «Клуб КАЛЕМ». (Название возникло после того, как Лавкрафт, Р. Кляйнер и еще один друг фантаста по переписке, книготорговец и публикатор Д. Керк, с удивлением обнаружили, что фамилии всех их сотоварищей начинаются исключительно с букв «К», «Л» и «М».) Со своими приятелями безработный Лавкрафт совершал длительные прогулки по городу, all апреля 1925 г., вместе с Керком, предпринял даже небольшое путешествие в Вашингтон, продлившееся одни сутки.

Одним из важнейших начинаний в невольной холостяцкой жизни Лавкрафта стала его собственная «программа похудения». Несмотря на возмущение Сони и тетушек, утверждавших, что он доведет себя до полнейшего истощения, Лавкрафт сумел за несколько месяцев сбросить почти двадцать пять килограммов. В итоге он стал весить только шестьдесят пять килограммов, и все его костюмы пришлось перешивать.

Усилия по похудению сочетались со столь же упорными усилиями Лавкрафта по экономии на еде. Питаться он старался дома, ограничивая трапезу хлебом, сыром и банкой бобов, затратив на эти покупки всего лишь пять центов в день. Осенью Лавкрафт купил обогреватель, так как снимаемая квартира была на редкость холодная. Однако у этой затратной покупки оказался значительный плюс — наверху обогревателя была установлена маленькая плита, так что Лавкрафт теперь мог спокойно подогревать бобы или похлебку, не выходя из собственной комнаты.

Настоящим бичом квартиры на Клинтон-стрит были мыши. Назойливые грызуны ввели Лавкрафта в новые траты — ему приходилось покупать мышеловки по пять центов за пару. Необходимы были именно такие дешевые и примитивные ловушки, потому что писатель выбрасывал их вместе с трупиками пойманных мышей.

24 мая 1925 г. судьба нанесла Лавкрафту очередной удар — пока он мирно спал, его обокрали, взломав стенку в платяном шкафе из соседней квартиры. Воры утащили три мужских костюма, отличное пальто, купленное супругами в 1924 г., чемодан Сони и хранившийся в шкафу радиоприемник, стоивший аж сто долларов. У Говарда остался всего лишь один легкий синий костюм, купленный им еще в 1918 г. Он уцелел, потому что висел не в шкафу, а на стуле в комнате. Лавкрафт пришел в неописуемую ярость. Помимо естественного ощущения, что тебя оставили в дураках, которое возникает у каждого обворованного, перед ним встала и насущная необходимость полного обновления гардероба. Дело в том, что Лавкрафт полагал, будто джентльмену необходимо иметь как минимум четыре костюма: два светлых для лета и два темных — для зимнего сезона.

Он решил приобрести приличный костюм менее чем за тридцать пять долларов и в июле частично выполнил эту задачу — купил серый летний костюм за двадцать пять баксов. Затем началась охота за одеждой для зимы. Лавкрафт был несколько ограничен в выборе из-за собственных консервативных пристрастий — он считал, что костюмная ткань обязательно должна быть лишена рисунка, а пиджак иметь три пуговицы. В итоге ему пришлось поступиться принципами, когда он разыскал в октябре отличный костюм за те же двадцать пять долларов, но только с двумя пуговицами. Поколебавшись, Лавкрафт все же купил его. Окончательно усилия по восстановлению гардероба увенчались успехом в тот момент, когда писателю удалось найти в магазине подержанной одежды сразу зимний пиджак и две пары брюк. И при этом всего за одиннадцать долларов девяносто пять

центов.

Бытовые неурядицы и частые визиты друзей постепенно стали утомлять Лавкрафта. Они же мешали и литературным трудам, да так, что за первый квартал года он написал всего несколько стихотворений. Пытаясь избавиться от назойливых посетителей, Лавкрафт даже завел привычку читать, спрятавшись в платяной шкаф и выключив свет в главной комнате. Другой мерой стала маскировка — Лавкрафт встречал приятелей в домашнем халате, с незаправленной постелью, в комнате с разбросанными повсюду бумагами. Таким образом он пытался намекнуть пришельцам, что сейчас не время для незапланированного визита.

Зато приезды Сони по-прежнему вызывали у него искреннюю радость. Во время одного из них, в начале июля 1925 г., Говард и его жена отправились на Кони-Айленд. Там Лавкрафт попросил знакомого изготовителя портретных силуэтов сделать для него портрет жены. Этот силуэт Сони составил пару к знаменитому силуэту фантаста, сделанному тем же художником и ставшему одним из самых известных его изображений.

В середине лета у Лавкрафта все-таки вновь начался период активного прозаического творчества. За начало августа он написал «Кошмар в Ред-Хуке», ставший его очередным литературным экспериментом.

Ред-Хуком называется маленький мыс в Бруклине, находящийся напротив Губернаторского Острова (Гавернер-Айленд). Лавкрафт посещал это место пешком, благо от его квартиры добираться туда не так долго. Жутковатый районч ик произвел на него самое тягостное впечатление, что и отразилось в тексте рассказа: «Ред-Хук представляет из себя грязный людской муравейник, образовавшийся на месте старых портовых кварталов напротив Гавернер-Айленд, сгрудившихся вдоль нескольких неухоженных магистралей, что берут начало от доков и бегут вверх по холму, чтобы в конце концов соединиться с некогда оживленнейшими, а теперь почти не использующимися Клинтон- и Корт-стрит, ведущими в направлении Боро-Холл… Состав населения Ред-Хука остается неразрешимой головоломкой для многих поколений статистиков: сирийские, испанские, итальянские и негритянские корни слились здесь воедино и, щедро посыпанные американским и скандинавским навозом, явили свету свои буйные ростки. Весьма странные крики вырываются порою из недр этого шумного столпотворения и вплетаются в чудовищную органную литанию пароходных гудков, исполняемую под аккомпанемент равномерного биения покрытых мазутной пленкой волн о мрачные причалы»[179].

В «Кошмаре в Ред-Хуке» в значительной степени отразилось раздражение против Нью-Йорка и его обитателей, которое у Лавкрафта накопилось за целый год безработицы и неудач. Отдал он в тексте должное и привычной ксенофобии, в гигантском космополитичном мегаполисе лишь усилившейся. Иностранцы, плохо знающие английский и ведущие себя не так, как подобает, или негры, которых Лавкрафт упорно характеризовал как «вонючих, скалящихся, тараторящих», — в его глазах все они представали проводниками зла, разрушающими старую добрую Америку. Соня вспоминал о чувствах, которые охватывали ее мужа в это время: «…когда бы мы ни оказывались в толпах из различных рас, столь характерных для Нью-Йорка, Говард просто серел от ярости. Казалось, он совсем терял рассудок… В основном это касалось семитских народов: “крысомордые азиаты с маленькими глазками” — так он их называл»[180].

Главным героем «Кошмара в Ред-Хуке» в кои-то веки выступил не безымянный герой, столкнувшийся со всесилием космического зла, а детектив, носящий обычные имя и фамилию — Томас Мелоун. Во время одного из расследований Мелоун столкнулся с богачом Робертом Сейдемом, который, вопреки происхождению и статусу, обитал в Ред-Хуке и общался с очень странной публикой. Неожиданно, когда родня уже готова была потребовать опеки над Сейдемом, он внешне исправился, стал образцом благопристойности и решил жениться на красавице Корнелии Герристен.

Во время свадебных торжеств, которые проходили на борту парохода в гавани Нью-Йорка, молодожены оказались злодейски умерщвлены. Причем их смерть сопровождалась очень странными событиями: «Вполне вероятно, что если бы матросу, взломавшему дверь и поспешившему на помощь молодоженам, удалось сохранить рассудок, он мог бы порассказать немало странных и ужасных вещей о том, что он там увидел. Однако этого ему не удалось — издав душераздирающий крик, по громкости превосходивший первые вопли жертв, он выскочил из каюты и принялся, завывая, носиться по всему кораблю… Корабельный врач, минуту спустя вошедший в покои новобрачных, избежал сей жалкой участи, но все последующие годы хранил гробовое молчание относительно того, что предстало его взору в то роковое мгновение. Исключением послужило одно-единственное письмо, которое он отправил Мелоуну в Чепачет. В нем он подтвердил, что кошмарное происшествие было запротоколировано как убийство, однако, естественно, ни в одном полицейском протоколе не были засвидетельствованы такие очевидные пустяки, как, например, глубокие царапины на

шее миссис Сейдем, которые не могли быть оставлены рукой ее супруга, да и вообще любой другой человеческой рукой, или кроваво-красная надпись, некоторое время зловеще мерцавшая на стене каюты и позднее восстановленная доктором по памяти как халдейское “ЛИЛИТ”… В своем послании к Мелоуну доктор сделал особый упор на то, что ему не довелось лицезреть саму ТВАРЬ. За секунду до того, как он включил свет, за открытым иллюминатором каюты промелькнула какая-то фосфоресцирующая тень, и в воздухе прозвучал слабый отголосок дьявольского смешка, но ничего более определенного ему явлено не было»[181]. Из тела невесты оказалась выкачана вся кровь.

Вскоре после этого на борт парохода заявилась очень странная компания — «толпа смуглых, вызывающего вида оборванцев, облаченных в потрепанную форму береговой полиции»[182]. Они предъявили завещание Сейдема, согласно которому имели полное право забрать его тело. Вместе с трупом они исчезли в неизвестном направлении.

Тем временем полиция решили навести порядок в трущобах Ред-Хука. Здесь участники облавы, к которой подключается и Мелоун, наткнулись на ужасные следы сатанинских и демонических культов. В тот момент, когда Мелоун пробирался в самое пугающее здание, являвшееся центром демонопоклонников, оно рухнуло, а неведомая сила утащила детектива куда-то в глубины земли.

Мелоун пришел в себя в адском подземелье, населенном ужасными монстрами. «Мрачные подземные склепы, гигантские аркады и бесформенные тени адских созданий, что чередою проходят мимо, сжимая в когтях полуобглоданные, но все еще живые тела жертв, вопиющих о пощаде или заходящихся безумным смехом. Там, внизу, дым благовоний смешивался с запахом тлена, и в облаках этих тошнотворных ароматов, проплывавших в ледяных воздушных струях, копошились глазастые, похожие на амебы создания. Темные, маслянистые волны бились об ониксовую набережную, и один раз в их мерный шум вплелись пронзительные, дребезжащие звуки серебряных колокольчиков, приветствовавших появление обнаженной фосфоресцирующей твари (ее нельзя было назвать женщиной), которая, идиотски хихикая, выплыла из клубившегося над водой тумана, выбралась на берег и взгромоздилась на стоящий неподалеку резной позолоченный пьедестал, где и уселась на корточки, ухмыляясь и оглядываясь по сторонам. Во все стороны от озера расходились черные, как ночь, тоннели, и могло показаться, что в этом месте находится источник смертельной заразы, которой в назначенный час предстоит расползтись по

всему свету и затопить города и целые нации зловонною волною поветрия, пред которым побледнеют все ужасы чумы»[183]. Злобные существа, участвующие в шабаше, исполняли здесь гимны во славу Лилит.

Затем неожиданно появился разлагающийся труп Сейдема, бегущий к пьедесталу, а «за ним гналась обнаженная фосфоресцирующая тварь, сошедшая с резного пьедестала, а у нее за спиной неслись, пыхтя от усердия, смуглые люди с лодки и вся остальная омерзительная компания»[184]. Сейдем со всей силы ударился о каменное подножие пьедестала, «и его растерзанное тело бесформенной массой стекло к подножию пьедестала, который, в свою очередь, покачнулся, наклонился и, немного по-балансировав на краю набережной, соскользнул со своего ониксового основания в мутные воды озера, скрывавшие под собой немыслимые бездны Тартара. В следующий момент милосердная тьма сокрыла от взора Мелоуна окружавший его кошмар, и он без чувств повалился на землю посреди ужасающего грохота, с которым, как ему показалось, обрушилось на него подземное царство тьмы»[185].

Потерявшего сознание Мелоуна нашли его сослуживцы, все-таки добравшиеся до гигантской пещеры. Однако следствие по делу Сейдема зашло в тупик: «Из оставшихся в живых задержанных только двоих удалось притянуть к ответу, да и то они отделались всего лишь тюремным заключением, ибо прямых доказательств их участия в кошмарных убийствах так и не было найдено. Что же касается позолоченного резного пьедестала, который, по словам Мелоуна, представлял из себя предмет первостепенной важности для членов мерзкой секты убийц, то все поиски его оказались безрезультатными… Соучастие пожилого ученого в кошмарных ред-хукских убийствах так и не было доказано юридически, поскольку смерть помогла ему избежать дознания, которому, в противном случае, он бы неминуемо подвергся. Даже обстоятельства его смерти не получили широкой огласки, а потому у клана Сейдемов есть все основания надеяться, что последующие поколения запомнят его лишь как тихого затворника, питавшего безобидную страсть к изучению магии и фольклора»[186].

Мелоуну пришлось долго лечиться от нервного потрясения, но в финале рассказа он обнаруживает, что зло в Ред-Хуке неистребимо. Он видит, как на улице ведьма-старуха учит маленькую девочку заклинанию во имя сил зла: «О, друг и возлюбленный ночи, ты, кому по душе собачий лай и льющаяся кровь, ты, что крадешься в тени надгробий, ты, что приносишь смертным ужас и взамен берешь кровь, Горго, Мормо,

тысячеликая луна, благоволи принять наши скромные подношения!»[187]

«Кошмар в Ред-Хуке» выглядит вполне занимательно, но все же сильно выбивается из магистрального направления развития творчества Лавкрафта. Силы зла в рассказе вполне традиционны и имеют сверхъестественный характер. Это демоны, стремящиеся схватить и погубить грешника, и ничто в их поведении не может быть объяснено при помощи псевдонаучного восприятия мира, к которому так тяготел Лавкрафт. Он написал вполне традиционную мистическую «историю ужасов», хотя и сделал это на высоком литературном уровне.

Образ профессионального детектива Мелоуна, не похожего на обычных лавкрафтовских дилетантов, случайно угодивших в ловушку торжествующего зла, свидетельствует о том, что в 1925 г. Лавкрафт, возможно, замышлял целый цикл историй о полицейском, борющемся с потусторонними силами. (Как это делают доктор Сайленс в рассказах Э. Блэквуда или Карнаки — у У. Ходжсона.)

Скорее всего, «Кошмар в Ред-Хуке» автор планировал предложить не только в «Уиерд Тейлс», но и в «Детектив Тейлс», также принадлежавший Хеннебергеру и возглавлявшийся Э. Бейрдом. Однако, либо Лавкрафт не решился на это сам, либо текст был отвергнут, но в итоге рассказ появился в привычном для лавкрафтианских ужасов месте — на страницах «Уиерд Тейлс» в январе 1927 г.

Глубоким разочарованием от жизни в Нью-Йорке веет и от другой истории Лавкрафта, также созданной в августе 1925 г., — рассказа «Он». Лавкрафт написал его практически в один присест, стремясь выплеснуть на страницы все свое отвращение к этому «мертвому городу косоглазых чужаков». Неприязнью к самому огромному мегаполису Америки пронизаны даже первые абзацы рассказа: «Куда ни кинь взгляд — всюду был только камень — он взмывал над головой огромными башнями, он стлался под ноги булыжником тротуаров и улиц. Я будто очутился в каменном мешке… Бурлящие толпы на улицах, напоминавших каналы, были мне чужды — все эти крепко сбитые незнакомцы, с прищуренными глазами на жестоких смуглых лицах, трезвые прагматики, не отягощенные грузом мечтаний, равнодушные ко всему окружающему — что было до них голубоглазому пришельцу, чье сердце принадлежало далекой деревушке среди зеленых лужаек»[188]. Жители Нью-Йорка отождествляются с могильными червями, кишащими в «теле» старого города — «его распростертый труп дурно набальзамирован и заселен странными существами, в действительности не имеющими с нами ничего

общего». Но любимый Лавкрафтом безымянный герой (в этом тексте — несомненно, его альтер эго) не возвращается на родину, дабы «родители мои не почувствовали, какой постыдный крах постиг все мои планы и надежды»[189].

Персонаж-рассказчик во время бесцельных странствий по городу ночью попадает в район Гринич-Виллидж. Здесь он сталкивается с очень странным человеком — «он был худ, мертвенно-бледен, и звук его голоса был необычайно тихим, словно бы замогильным, однако не слишком глубоким»[190]. Посочувствовав рассказчику, незнакомец отправляется с ним в долгую прогулку, которая в конце приводит к старому особняку. В заброшенном поместье неизвестный, которого Лавкрафт упорно именует просто «он» (отсюда и название рассказа), решает поведать спутнику длинную историю об одном своем предке. Этот предок якобы сумел получить от местных индейцев некие колдовские знания. После этого, вместо благодарности, он уничтожил наивных краснокожих, напоив их отравленным ромом.

Суть же этих знаний, сохранявшихся в семье хозяина поместья, заключается в умении путешествовать во времени. Неизвестный сначала открывает рассказчику картины прошлого, а затем и будущего. И самым неожиданным образом в видении Нью-Йорка грядущего Лавкрафт оказывается неплохим пророком: «Я видел преисподнюю, где в воздухе кишели непонятные летающие объекты. Под ними же раскинулся сумрачный адский город с вереницами огромных каменных башен и пирамид, в богохульной ярости стремящихся в подлунную высоту, и в бесчисленных окнах пылали сатанинские огни. И, скользя взглядом по омерзительным висячим галереям, я увидел жителей этого города, желтокожих, косоглазых, облаченных в гнусные шафранно-красные одежды. И они плясали, как сумасшедшие, под лихорадочно бьющиеся синкопы литавр, гром невероятных щипковых, яростные стоны засурдиненных труб, чьи беспрерывные, бесконечные рыдания вздымались и падали, словно полные скверны и уродства волны асфальтового моря»[191].

Но после этого видения колдуна, который и оказывается своим «предком», чудесным образом прожившим сотни лет, наконец-то настигает месть обманутых индейцев. «Дверь рассыпалась, дабы пропустить чудовищный, бесформенный поток черной как смоль субстанции, в которой как звезды горели злобные глаза»[192]. Поток захватил чародея-обманщика, а герой-рассказчик, «задыхаясь, рухнул вниз, в комнату, черную как ночь, давясь паутиной и полумертвый от страха». Дом разваливается, но повествователь, как это обычно и бывает в историях

Лавкрафта, чудесным образом переживает катастрофу: «Человек, который нашел меня, сказал, что я, должно быть, несмотря на переломанные кости, долго полз, ибо кровавый след тянулся за мной так далеко, насколько ухватил его взгляд. Дождь, начавшийся вскорости, смыл все следы моих страданий, и в точности установить было ничего невозможно. Свидетели показали, что я появился неизвестно откуда у входа в маленький двор на Перри-стрит… Кем или чем была та древняя тварь, не имею ни малейшего понятия; но повторяю — город мертв и полон неизъяснимых ужасов»[193].

Лаконичный и яркий «Он» был легко принят к изданию новым редактором «Уиерд Тейлс» Ф. Райтом и появился на страницах журнала в сентябре 1926 г.

В начале августа же, после очередной встречи «членов» «Клуба КАЛЕМ» Лавкрафту пришла в голову идея произведения, не совсем справедливо ставшего самым популярным среди всего наследия писателя. Придя домой, фантаст сел за стол и принялся набрасывать первые наметки текста, который решил назвать «Зов Ктулху». Однако пока дальше набросков дело не пошло. Зато в сентябре Лавкрафт написал еще одну короткую историю, также выбивающуюся из привычного ряда его произведений нарочитой бытовой сниженностью и циничным «черным юмором». Сюжет рассказа «В склепе» Лавкрафту подарил его приятель С. Смит, редактор любительского журнала «Трайаут».

Героем этого повествования стал грубый и равнодушный гробовщик Джордж Берч из новоанглийского городка Долина Пек. (В реальности такого города не существует; он относится к местностям из лавкрафтианской «альтернативной» Новой Англии.) Однажды случайный порыв ветра запирает за Берчем дверь в покойницкой. Гробовщик решает выбраться через маленькое окошко, расположенное почти под самым потолком. Для этого он громоздит в виде импровизированный лестницы один продукт своего труда на другой. И вот, когда Берч уже протискивается в оконце, крышка гроба, находящегося наверху груды, неожиданно проваливается. Гробовщик чувствует дикую боль в ногах, но все же вырывается и выбирается наружу. Идти он не может, так как ножные сухожилия порваны, однако ползком несчастный добирается до кладбищенской сторожки, где ему и приходят на помощь. После того как доктор осматривает Берча, он понимает, что раны возле ступней кем-то прокушены. Впоследствии выясняется, что гробовщик использовал для тела скончавшегося Азефа Сойера слишком маленький гроб. А чтобы Сойер туда поместился, Берч просто взял и отрезал ему ступни. Мстительный покойник, когда представился удобный случай,

попытался отомстить обидчику сходным образом, вцепившись зубами в его ноги.

Эта незамысловатая история о потусторонней мести напоминает некоторые из рассказов американского писателя А. Бирса. Однако то, что у Бирса выглядит отработано и органично, у Лавкрафта получилось надуманно, предсказуемо и скучновато. Почти реалистические истории, за которыми не стояло ничего, кроме куцей морали, и в которых не ощутимо дыхание космического ужаса из беспредельной Вселенной, фантасту никогда не удавались. Не слишком удачный «В склепе» в итоге был отвергнут Ф. Райтом, решившим, что публика сочтет рассказ «слишком омерзительным». В итоге тот передал текст Смиту, и «В склепе» вышел в «Трайауте» за ноябрь 1925 г.

Но, видимо, тогда же Лавкрафт отправил Райту «Изгоя», несказанно восхитившего редактора «Уиерд Тейлс». Рассказ появился в журнале в апреле 1926 г. и вызвал неприкрытый восторг у множества читателей. С этого момента и на долгие годы «Изгой» стал в США чуть ли не самым популярным рассказом Лавкрафта и символом его творчества.

Угнетенное состояние, вызванное продолжавшейся безработицей, бедностью и ощущением полнейшей ненужности, Лавкрафт хотя бы на время пытался рассеивать путешествиями по окрестностям Нью-Йорка. Многие из них он совершал пешком, преодолевая солидные расстояния. В некоторые из странствий Лавкрафт отправлялся ночью, как, например, в поход к полюбившемуся ему городку Элизабет 14 августа 1925 г. А в начале сентября фантаст вместе с Лонгом и Лавменом совершил плавание на лодке вверх по Гудзону, вплоть до города Ньюберг, находящегося в тридцати пяти километрах от Нью-Йорка.

Тем временем брак Лавкрафта продолжал разваливаться. Соня, вынужденная работать вне Нью-Йорка, все реже и реже встречалась с мужем. А после того, как в ноябре она нашла работу в крупном универмаге в Кливленде, ей пришлось оставить Говарда в одиночестве на целых три месяца.

Творческая работа у Лавкрафта также разладилась. После «В склепе» он написал всего пару стихотворений. И лишь почти в самом конце года ему предложили работу в области, о которой он сам, вероятно, никогда не задумывался — в области литературоведения. У.П. Кук, задумавший новый журнал «Риклюз», решил заказать Лавкрафту подробный обзор мистической и ужасной литературы за всю историю ее существования. Фантаст подумал, подумал и засел за создание детального исследования, значительно позже получившего заголовок «Сверхъестественный ужас в литературе».

Скрупулезная и методичная литературоведческая работа всецело поглотила Лавкрафта. Он изучал материал и писал отдельные главы будущих очерков с таким увлечением, что уже к концу января 1926 г. завершил первые четыре главы. Тщательное изучение источников не только позволило Лавкрафту освежить в памяти прочитанное годы назад, но и совершить целый ряд литературных «открытий для себя», повлиявших на его последующее творчество. Так, он подробнее перечитал рассказы Э. Блэквуда, которого ранее воспринял вполне равнодушно. Теперь же Лавкрафт оценил английского прозаика как одного из ведущих мастеров хоррора, а его повесть «Ивы» счел величайшим из мистических произведений. Вторым открытием стало творчество М.Р. Джеймса, чьи короткие пугающие истории Лавкрафт посчитал «непревзойденными». Наряду с лордом Дансени и А. Мейченом в «Сверхъестественном ужасе в литературе» М.Р. Джеймс и Э. Блэквуд составили «четверку современных мастеров ужаса».

Результатом упорных усилий Лавкрафта стало исследование западной (преимущественно, конечно же, англоязычной) мистической литературы, не потерявшее значения и по сей день. Лавкрафт описал, как развивалась литература об ужасающем и сверхъестественном с момента возникновения и до первой четверти XX в. включительно. Отдельную главу он, разумеется, уделил старому любимцу и духовному учителю — Э.А. По.

Свое исследование Лавкрафт начал со знаменитой фразы о значении ужасающего для самой психологии человека: «Страх — самое древнее и сильное из человеческих чувств, а самый древний и самый сильный страх — страх неведомого»[194]. Рассуждая же об истинном содержании литературы о сверхъестественном, Лавкрафт дал собственное определение ее сути: «В настоящей истории о сверхъестественном есть нечто большее, чем тайное убийство, окровавленные кости или простыня с гремящими цепями. В ней должна быть ощутимая атмосфера беспредельного и необъяснимого ужаса перед внешними и неведомыми силами; в ней должен быть намек, высказанный всерьез, как и приличествует предмету, на самую ужасную мысль человека — о страшной и реальной приостановке или полной остановке действия тех непреложных законов Природы, которые являются нашей единственной защитой против хаоса и демонов запредельного пространства»[195].

Еще раз пересмотрев в «Сверхъестественном ужасе в литературе» то, что сделали его предшественники, Лавкрафт сумел наметить новые пути в бескрайних и туманных просторах «земли хоррора». В частности, он вновь испытал, насколько

результативный эффект способно дать использование чисто научно-фантастических подходов при построении «ужасной истории». Сделал он это в рассказе «Холодный воздух», написанном в феврале 1926 г.

Безымянный герой нового произведения Лавкрафта проживает в захудалом пансионе, который содержит некая сеньора Херреро. Среди обитателей пансиона внимание рассказчика привлекает доктор Муньос, занимающийся химическими экспериментами и для этого поддерживающий у себя в комнате удивительно низкую температуру — всего двенадцать градусов. Когда же холодильная установка ломается, а герой-рассказчик ничем не может помочь Муньосу, открывается поразительная тайна — оказывается, физически доктор умер восемнадцать лет назад. Однако он сумел поддерживать свое тело в сохранности при помощи особого метода холодной консервации. Конец Муньоса выглядит ужасающе — «спустя несколько секунд, когда глаза привыкли к яркому свету, мы разглядели на полу след — узкую полосу какого-то темного студенистого вещества, тянувшуюся из ванной комнаты до двери в прихожую, а оттуда в кабинет доктора, где на столе чернела небольшая круглая лужица, при виде которой по моему телу пробежала дрожь… От стола след шел к кушетке и обрывался там окончательно. Что же я увидел на кушетке? И что могло там быть некоторое время назад? Я никогда не решусь ответить на это со всей откровенностью»[196].

Источником вдохновения для этого короткого, но яркого рассказа послужили тексты предшественников Лавкрафта в «литературе ужасающего» — «Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром» Э. По и «Повесть о белом порошке» А. Мейчена. И там, и там с главными персонажами в финале происходят ужасные метаморфозы, завершающиеся их распадом в бесформенную массу.

У «Холодного воздуха» оказалась не слишком удачная публикационная судьба — Ф. Райт отверг этот текст, возможно, также сочтя слишком отвратительным. Поэтому Лавкрафту пришлось пристраивать рассказ в малоизвестный журнальчик «Тейлс оф Мэджик энд Мистери», получив за него крайне скромный гонорар. В итоге читатели смогли ознакомиться с «Холодным воздухом» лишь в марте 1928 г.

## *СОРАТНИКИ И ПРЕДШЕСТВЕННИКИ*

### *Амброз Бирс*

Среди предшественников и современников Лавкрафта наименьшее, но все же вполне заметное воздействие на его творчество оказал Амброз Гвинетт Бирс. Этот писатель и журналист, прославившийся не только своими произведениями, но и загадочным исчезновением, родился 24 июня 1842 г. в штате Огайо. Фамильная эксцентричность и склонность к «черному юмору» проявились еще у его отца-фермера, исхитрившегося дать всем тринадцати детям имена, начинающиеся на одну букву — букву «А».

Бирс вырос в Индиане, здесь же он добровольно вступил в армию после начала Гражданской войны 1861–1865 гг. Он видел все ужасы массовой и часто бессмысленной военной бойни, сам был тяжело ранен в июне 1864 г. После окончания войны Бирс уволился из армии в чине майора. Осев в Сан-Франциско, он стал сотрудничать в местной прессе, выступая в качестве корреспондента и карикатуриста. Вскоре Бирс был принят на должность постоянного редактора газеты «Ньюс Леттерс». В 1871 г. он женился, а на следующий год, вместе с супругой, уехал в Лондон, чтобы работать там постоянным корреспондентом своего издания.

В это время начал заметно проявляться его талант прозаика, вышли в свет первые рассказы. Первый из них — «Долина призраков» — был напечатан в 1871 г. в журнале «Оверленд мансли». Вскоре Бирс выпустил почти подряд три сборника прозы — «Самородки и песок, намытые в Калифорнии», «Демонические восторги» и «Паутина из пустого черепа». Увы, особой популярности у читателей они не сникали, и Бирс оставался значительно более известен как саркастичный и ядовитый колумнист. В 1876 г. он вернулся в Штаты, жил сначала в Калифорнии, затем перебрался в Северную Дакоту. И все это время продолжал писать рассказы, как реалистические, так и истории о сверхъестественном. Лучшие из них вошли в сборник «Может ли это быть?», изданный в 1893 г.

С годами характер Бирса, человека циничного и склонного к мизантропии, только ухудшался под ударами судьбы. Сначала трагически погиб его старший сын; в 1901 г. от воспаления легких скончался и младший. В 1904 г. писателя бросила жена, после этого также прожившая лишь несколько месяцев. Оставшись в одиночестве, стареющий писатель постепенно проникся ненавистью и презрением к человечеству, что хорошо заметно по его предсмертной книге «Словарь Сатаны». В этом собрании кратких афоризмов издевательской критике подвергнуты чуть ли не все стороны человеческой жизни. Выходившее с 1909 по 1912 г. собрание сочинений писателя, тиражом всего в двести

пятьдесят экземпляров, не вызвало почти никакого интереса у публики.

Финал жизни Бирса породил одну из нерешенных загадок XX в. В 1913 г. он неожиданно уехал в Мексику, чтобы, как в старые добрые времена, поработать специальным корреспондентом. Последнее письмо на родину Бирс отправил 26 декабря 1913 г. из охваченной гражданской войной страны, после чего бесследно пропал. Исчезновение писателя породило множество слухов и стало материалом для литературных произведений, в том числе и фантастических. (Среди прочих на данном поприще отличились известный фантаст Р. Хайнлайн и один из младших друзей и учеников Лавкрафта — Р. Блох.) Автор же самой подробной современной биографии Бирса Р. Моррис уверен, что его герой не пропал в Мексике, а покончил с собой в Большом каньоне в Аризоне.

Лавкрафт так резюмировал биографию Бирса в «Сверхъестественном ужасе в литературе»: «Ближе к настоящему величию был эксцентричный и мрачный журналист Амброз Бирс, который родился в 1842 году и тоже участвовал в Гражданской войне, но уцелел и написал несколько бессмертных рассказов, а потом исчез в 1913 году в загадочном тумане, словно сотворенном его собственной жутковатой фантазией. Бирс был известным сатириком и памфлетистом, однако своей литературной репутацией он обязан мрачным и жестоким рассказам; большая их часть так или иначе связана с Гражданской войной и составляет самую яркую и достоверную картину, какую когда-либо это событие имело в литературе. Если по справедливости, то все рассказы Бирса принадлежат литературе ужаса; и если многие из них имеют дело лишь с физическим и психологическим ужасом внутри Природы, то самые значительные предполагают сверхъестественное зло и составляют значительный вклад в американский фонд литературы о сверхъестественном»[197].

У читателей по сей день наибольшим вниманием пользуются именно рассказы Бирса о войне 1861–1865 гг., рисующие всю ее жестокость и абсурдность. Со временем они стали считаться безусловной классикой американской военной литературы. (В 2006 г. в США по ним был даже снят короткий сериал под названием «Амброз Бирс: истории о Гражданской войне».) Однако эти тексты остаются в русле обычной реалистической литературы, тогда как «ужасные рассказы» Бирса оказались очередным этапом в развитии этого жанра в США.

Полностью отказавшись от романтической приподнятости По, Бирс внес в хоррор заметные элементы «черного юмора» и

циничного отношения к реальности. В его текстах царствует слепой случай, обычно приводящий к нелепой и трагической смерти персонажей. Хороший друг Лавкрафта, С. Лавмен, также бывший знакомым с Бирсом, так определял творчество последнего: «У Бирса, в первый раз, ужас не столько неписаный закон или извращение По или Мопассана, сколько педантично определенная и жутковатая атмосфера. Простые слова, но такие, что никто не решится отнести их на счет ограниченности словарного запаса автора, рассказывают о нечестивом кошмаре, новой и до сих пор неизвестной его трансформации… Для Бирса все просто и ясно.

Дьяволизм и в своей мучительной смерти держится за свои законные права. И каждый раз Природа молчаливо это подтверждает. В “Смерти Гальпина Фрэзера” цветы, трава, ветки и листья деревьев великолепным образом противостоят сверхъестественному злу. Не золотой мир, а мир, пропитанный тайной лазури и непокорства грез, от которого захватывает дух, — вот мир Бирса. И все же, как ни странно, в нем тоже есть место бесчеловечности»[198]. Автор “Сверхъестественного ужаса в литературе” с этой характеристикой был согласен: “Бесчеловечность”, о которой упомянул мистер Лавмен, находит облачение в виде сардонической комедии или кладбищенского юмора, а удовольствие — в образах жестокости и мучительного разочарования. И это отлично иллюстрируют некоторые из подзаголовков в черных повествованиях, например: “Не всегда едят то, что лежит на столе” (это о трупе, по поводу которого идет дознание у коронера) или: “И голый человек может быть в лохмотьях” (это относится к чудовищно искромсанному телу)»[199].

И в дальнейшем Лавкрафт отмечает несколько сюжетов наиболее жутких и причудливых рассказов Бирса: «В целом творчество Бирса неровное. Многие из рассказов лишены воображения и испорчены бойким и банальным стилем журналистских поделок; однако суровое зло, определяющее их все, очевидно, и некоторые из них являются вечными горными вершинами американской литературы ужаса. “Смерть Гальпина Фрэзера”, по словам Фредерика Тейбера Купера, самый дьявольски-ужасный рассказ в литературе англосаксов, повествует о теле без души, прячущемся ночью в страшном кроваво-красном лесу, и о человеке, преследуемом родовыми воспоминаниями, который находит смерть в когтях той, что была его обожаемой матерью. “Проклятая тварь” постоянно перепечатывается во всех антологиях и рассказывает об ужасных опустошениях, приносимых невидимым существом, которое днем

и ночью бродит по горам и полям. “Соответствующие условия” с поразительной точностью и очевидной простотой вызывают мучительное чувство ужаса, какого только может добиться написанное слово. В этой истории таинственный писатель Колстон говорит своему другу Маршу: “Тебе достает храбрости читать меня в омнибусе, но — в пустом доме — в одиночестве — в лесу — ночью! Ну нет! У меня в кармане рукопись, которая тебя убьет!”

Марш читает рукопись в “соответствующих условиях” — и она убивает его.

“Средний палец правой ноги” имеет довольно нелепое развитие сюжета, но кульминация производит сильное впечатление. Человек по фамилии Мантон ужасным образом убивает двух детей и жену, у которой нет среднего пальца на правой ноге. Через десять лет, изменившийся, он возвращается в те же края, но его узнают и провоцируют на поединок в темноте и в пустом доме, где он когда-то совершил преступление. Когда подходит час дуэли, с ним играют жуткую шутку и оставляют одного на первом этаже запертого и заброшенного дома, о котором ходит много страшных слухов. Нет никакого оружия, потому что единственная цель — испугать убийцу. На другой день его находят скорчившимся в углу и с искаженным лицом, мертвого от страха. Единственный возможный ключ для понимания случившегося в следующих словах: “В пыли, накопившейся за много лет и лежавшей толстым слоем на полу — от двери, в которую они вошли, через всю комнату, не доходя ярда до скрюченного трупа Мантона, — вели три параллельных ряда не очень четких, но явных следов босых ног, по краям детских, а посередине — женских. Обратных следов видно не было; они вели только в одну сторону”. И конечно же, женские следы показывают отсутствие среднего пальца на правой ноге.

“Дом с привидениями”, рассказанный с жестокой обыденностью журналистики, несет в себе жуткие намеки на страшную тайну. В 1858 году целая семья из семи человек неожиданно исчезла с плантации в Восточном Кентукки, бросив все свое имущество — мебель, одежду, запасы еды, лошадей, скот, рабов. Примерно через год двое мужчин, застигнутых бурей, были вынуждены укрыться в брошенном доме и попали в странную подземную комнату, освещенную неземным зеленоватым светом, с железной, не открывающейся изнутри дверью. В этой комнате лежали разложившиеся трупы всех членов пропавшей семьи; и когда один из пришедших бросается к трупу, который он как будто узнал, другой настолько одуревает от странной вони, что случайно закрывает дверь и, потеряв сознание, оставляет своего

товарища в подвале. Очнувшись через шесть недель, он уже не в силах отыскать тайную комнату, а во время Гражданской войны дом сгорает дотла. Случайно запертого в подвале мужчину никто больше не видел и не слышал»[200].

Некоторым недостатком «страшных рассказов» Бирса можно счесть диссонанс, который вызывают попытки внести юмористические элементы в жутковатую историю. Он будто подозревал, что читатели ни за что не поверят в описанное, и подстраховывался, позволяя им прочитать текст как пародию или стилизацию. Этим грешит даже одно из самых известных его «произведений ужасов» — «Проклятая тварь», повествующая о столкновении героя с невидимым существом. Между тем, как только автор отказывается от попыток представить случившееся с бытовым юмором, возникают эпизоды, по своей тонкой атмосферности относящиеся к вершинам ужасающего в американской литературе. Например, к ним относится описание движения невидимой твари в заячьих овсах: «Передать это словами почти невозможно. Казалось, налетел порыв ветра, который не только пригибал траву, но и придавливал ее, прижимал к земле так, что она не могла подняться, и это движение медленно шло прямо на нас. Никогда в жизни ничто так не поражало меня, как это необыкновенное и необъяснимое явление…»[201] Или отрывок из дневника погибшего героя рассказа Хью Моргана: «Вчера ночью, наблюдая за тем, как звезды восходят над горным хребтом к востоку от дома, я заметил, что они исчезают одна за другой — слева направо. Каждая затмевалась на секунду, и не все сразу, а одна или даже несколько звезд на расстоянии градуса или двух над гребнем были как бы стерты. Казалось, между ними и мною что-то двигалось, я не мог рассмотреть, что это, а звезды были слишком редки, чтобы можно было определить контуры предмета. Ух! Не нравится мне это…»[202] Мастерство Бирса проявляется и в финальном объяснении таинственных ужасов всего в нескольких последних предложениях дневника: «Человеческий глаз — несовершенный инструмент; его диапазон всего несколько октав “хроматической гаммы”. Я не сошел с ума, есть цвета, которые мы не можем видеть. И да поможет мне Бог! Проклятая тварь как раз такого цвета»[203].

Часто забывают, что Бирс был и одним из пионеров американской НФ. Его знаменитый рассказ «Хозяин Моксона», изданный в 1890 г., не только описывает одного из первых роботов в литературе, взбунтовавшегося против хозяина. Моксон также выдвигает идею тотальной разумности неживой материи, активно использовавшуюся более поздними фантастами уже в

XX в.: «Вы, разумеется, не согласны с теми (мне незачем называть их имена человеку с вашей эрудицией), кто учит, что материя наделена разумом, что каждый атом есть живое, чувствующее, мыслящее существо. Но я-то на их стороне. Не существует материи мертвой, инертной: она вся живая, она исполнена силы, активной и потенциальной, чувствительна к тем же силам в окружающей среде и подвержена воздействию сил еще более сложных и тонких, заключенных в организмах высшего порядка, с которыми материя может прийти в соприкосновение, например, в человеке, когда он подчиняет материю себе»[204].

Лавкрафт впервые прочитал рассказы Бирса в 1919 г., но в наибольшей степени внимание фантаста к этому автору привлек один из его «работодателей» — А. де Кастро. Густав Данцигнер, взявший себе столь звучный псевдоним, познакомился с Бирсом еще в 1886 г. Именно он предложил уже маститому журналисту перевести роман немецкого автора Р. Фосса «Монах из Берхтесгадена». Роман был переведен и опубликован как собственное произведение Бирса и Данцигнера под названием «Монах и дочь палача» в «Сан-Франциско Экзаминер» в 1891 г. (Отсюда и возникла распространенная библиографическая ошибка, когда авторство этого текста приписывают Бирсу.) Впоследствии приятели основали совместное издательство, выпустили пару прозаических сборников, но вскоре рассорились, не поделив прибыль.

Исчезновение Бирса расстроило и поразило А. де Кастро, и когда он жил в Мексике с 1922 по 1925 г., то попытался раскрыть эту тайну. По его словам, Бирс якобы был убит восставшими мексиканцами, и даже нашлись свидетели, видевшие его мертвое тело.

Обрабатывая рассказы де Кастро, Лавкрафт попутно не мог не заинтересоваться и наследием А. Бирса. Наиболее явственное влияние прослеживается в рассказе «В склепе», написанном в мрачном и саркастичном стиле, не характерном для Лавкрафта, но обычном для «ужасных историй» Бирса. Главная идея «Проклятой твари», согласно которой существуют невидимые монстры, наблюдаемые лишь в особых обстоятельствах, отразились в «Извне» и «Шепчущем в ночи». Стилистика «легенд фронтира», к которой Бирс прибегал в целом ряде рассказов (например, в «Заколоченном окне» и «Тайне долины Макарджера»), оказала воздействие на соответствующие «фольклорные» разделы текста в «Проклятии Йига» и «Кургане».

Отдельные антуражные элементы, в первую очередь взятые из визионерского рассказа Бирса «Житель Каркозы», были включены Лавкрафтом в общую псевдомифологию, развивавшуюся им и его

друзьями. Названия Каркоза и Хали упоминаются среди мифических местностей в «Шепчущем в ночи» Лавкрафта, а также в рассказах его друга и ученика О. Дерлета. Впрочем, возможно, это произошло и под влиянием сборника «Король в желтом» Р. Чэмберса, где говорится не только об этих землях, но также подчеркивается зловещее влияние на людей звездного скопления Гиады. Переосмысливая невнятные намеки Чэмберса, Дерлет утверждал, что именно в Гиадах находится зловещее озеро Хали, обиталище одного из Великих Древних — Хастура. Во всяком случае, в рассказе «Окно в мансарде» герой-наблюдатель видит в магическом стекле эту местность: «Абсолютно ни на что не похожий пейзаж. Явно не земной. Непроницаемо черное небо, несколько звезд. Скалы из порфира или сходной породы. На переднем плане глубокое озеро. Хали? Через пять минут воды стали бурлить и вздыматься в том месте что-то всплывало на поверхность. Лицом от меня. Гигантский обитатель вод, со щупальцами»[205].

Истинное же отношение Лавкрафта к Бирсу четко отразилось фантастом в соответствующем разделе «Сверхъестественного ужаса в литературе»: «Бирс далеко не всегда так ярко, как По, реализует возможности, которые предоставляет тема сверхъестественного для создания особого настроения; в основном его сочинения несколько наивны, угловаты, провинциальны и контрастируют в этом с сочинениями мастеров в жанре литературы ужаса более позднего времени. Тем не менее его искренность и мастерство, вне всяких сомнений, оградили его от опасности кануть в Лету»[206].

# Глава 10
# ВОЗВРАЩЕНИЕ ИЗГОЯ

1926 г. принес радикальные изменения в жизни Лавкрафта. Только в рамках общего очерка его жизни остается непонятным — к добру они были или к худу. Да, писатель сумел вернуться в «утраченный рай», однако платой за это стал полный крах его семейной жизни.

В первые месяцы 1926 г. супруги Лавкрафт провели по-прежнему раздельно — Соня сумела приехать к мужу только в конце февраля и лишь на очень короткий срок. А затем брак Лавкрафтов опять фактически распался.

Постоянную работу Говард так и не смог найти. Периодически возникали какие-то случайные заработки, вроде того, который сумел устроить Лавкрафту Лавмен, работавший в книжном магазине на Пятой авеню. В марте он уговорил свое начальство нанять безработного друга для надписывания адресов на конвертах. За эту нудную механическую работу ему заплатили семнадцать долларов пятьдесят центов за неделю. А потом опять наступил долгий период вынужденного безделья…

Разлученный с Соней, не нашедший себе места в Нью-Йорке, Лавкрафт все чаще и чаще начал задумываться о возвращении в Провиденс. Действительно, какая разница, где сочинять изредка публикующиеся рассказы, раз в три месяца встречаться с женой и вести жизнь интеллигентного безработного? К тому же жизнь в Провиденсе была заметно дешевле.

Обитая в Нью-Йорке, Лавкрафт за прошедшие годы так и не оторвался душой от родного города. Он не только прочитывал все попадавшиеся ему книги по его истории, но даже выписывал «Провиденс ивнинг бюллетен» и регулярно покупал «Провиденс сандей джорнэл». В письмах своим теткам начиная с марта 1925 г. он признается в глубокой тоске по родным местам.

И вот, наконец, 27 марта 1926 г. его тетя Лилиан Гэмвел предложила племяннику вернуться в Провиденс. К этому моменту тоска Лавкрафта приобрела уже воистину космические масштабы. Он писал: «Провиденс есть часть меня — я есть Провиденс. Провиденс — мой дом, и здесь я закончу свои дни».

Узнав о душевном состоянии Лавкрафта, с его решением скрепя сердце согласилась и Соня. Он сама предложила ему вернуться домой, пообещав воссоединиться с ним, как только возникнет подходящая ситуация. 17 апреля Лавкрафт сел на поезд на вокзале Гранд-Сентрал-Стейшн и вскоре уже был дома. В

письме к Лонгу он так описал свое возвращение: «Поезд набирал скорость, и я испытывал тихие приступы радости возвращения шаг за шагом к бодрствующей и трехмерной жизни. Нью-Хейвен — Нью-Лондон — а затем старомодный Мистик с его колониальным склоном холма и закрытой скалистой бухточкой. И наконец воздух наполнился безмолвным и неуловимым волшебством — благородные крыши и шпили, над которыми поезд невесомо мчался по высокому виадуку — Уэстерли — к Провинции РОД-АЙЛЕНД и ПЛАНТАЦИЯМ ПРОВИДЕНСА Его Величества! БОЖЕ, ХРАНИ КОРОЛЯ!.. Я неловко возился с чемоданами и пакетами, безнадежно пытаясь выглядеть спокойным — ЗАТЕМ — бредовый мраморный свод за окном — шипение пневматических тормозов — снижение скорости — волны восторга и падение завес с моих глаз и разума — ДОМ — УЗЛОВАЯ СТАНЦИЯ — ПРОВИДЕНС!!!! Что-то щелкнуло — и все фальшивое исчезло… Просто я был дома — и дом был таким, каким он всегда и был со времени моего рождения тридцать шесть лет назад. Другого места для меня не существует. Мой мир — Провиденс»[207].

Через несколько дней к мужу приехала Соня, чтобы помочь ему обустроиться на «новом старом месте». Однако больше недели она не смогла пробыть с Говардом — служебные обязанности вынуждали ее уехать. Семейная жизнь Лавкрафтов становилась все более призрачной и иллюзорной, а переезд Говарда в Провиденс только обострил нараставшие проблемы.

Дело в том, что обе тетки Лавкрафта так и не одобрили брак племянника на женщине старше его по возрасту, из другого «общественного круга», да еще и еврейке. И как Соня ни пыталась изменить их отношение, сломить холодную стену отчуждения ей так и не удалось. Они даже сумели ясно продемонстрировать, что не желают, чтобы Соня попыталась открыть свой бизнес в Провиденсе. Лавкрафт же оставался безразличен к разраставшемуся конфликту между ближайшими родственницами и его женой.

Достаточно равнодушный к сексуальной стороне брака, он, судя по всему, рассчитывал, что и в Провиденсе будет сохраняться сложившаяся у него с Соней схема семейных отношений — раздельное проживание, перемежающееся редкими встречами на протяжении нескольких месяцев.

Однако к этому моменту Соня тоже начала разочаровываться в браке с Говардом. Она не переставала любить его, но ее все больше и больше раздражали инфантильность и бытовая неприспособленность Лавкрафта, его инертность и равнодушие к добыванию денег, а также периодические вспышки

антисемитизма и ксенофобии. Жизнь в Нью-Йорке только обострила эти настроения писателя, иногда перераставшие в упорную ненависть.

Внутренне брак Сони и Говарда изжил себя еще в месяцы вынужденной разлуки в Нью-Йорке и продолжался в Провиденсе исключительно по инерции. Словно ни один из супругов не решался взять на себя инициативу в окончательном разрыве.

При этом возвращение домой словно удесятерило творческие силы и воображение Лавкрафта. Период 1926–1927 гг. стал очередным временем сверхпродуктивной прозаической и поэтической работы. Он писал не только стихи, рассказы и повести, но и публицистические и критические статьи, поддерживал, как всегда, обильную переписку и взялся сразу за два романа.

И первым из произведений этого периода стал «Зов Ктулху», ныне являющийся самым, пожалуй, известным текстом Лавкрафта. Задуманный еще в 1925 г., рассказ был завершен в конце августа — начале сентября 1926 г. Значение этой истории для последующего творчества Лавкрафта заключается в том, что в ней он впервые попытался заложить четкие основы для игры в мифотворчество, к которой всегда был склонен. И хотя никакой стройной «мифологии Ктулху» ни в этом, ни в последующих рассказах мы не найдем, все же именно с этого произведения Лавкрафт начал стремиться, по мере возможности, представлять в своих рассказах некую единую картину Вселенной. Стремление это не было сильным, многие последующие тексты имеют крайне слабое отношение к «ктулхианской» мифологии (а то и не имеют никакого). Однако сама идея системы тайных знаний об окружающей Вселенной, лучше отражающей ее истинную сущность, нежели привычные нам представления, всегда привлекала и увлекала Лавкрафта.

Главные идеи «Зова Ктулху» неприкрыто высказываются автором еще в самом начале — в виде эпиграфа из Э. Блэквуда о древних существах, воспринимающихся как боги и чудовища, а также знаменитого вступления к тексту. Лавкрафт писал: «Проявлением наибольшего милосердия в нашем мире является, на мой взгляд, неспособность человеческого разума связать воедино все, что этот мир в себя включает. Мы живем на тихом островке невежества посреди темного моря бесконечности, и нам вовсе не следует плавать на далекие расстояния. Науки, каждая из которых тянет в своем направлении, до сих пор причиняли нам мало вреда; однако настанет день и объединение разрозненных доселе обрывков знания откроет перед нами такие ужасающие виды реальной действительности, что мы либо потеряем рассудок

от увиденного, либо постараемся скрыться от этого губительного просветления в покое и безопасности нового средневековья»[208].

Прочитав эту скептическую тираду, читатель начинает знакомиться с записками Френсиса Терстона, уроженца Бостона. В начале рассказа речь идет о странных открытиях, сделанных дядей рассказчика — профессором Джорджем Гэммелом Эйнджеллом. 1 марта 1925 г. к Эйнджеллу явился молодой скульптор Генри Уилкокс, который принес изображение странного существа, которое ему якобы привиделось во сне. В том же кошмаре молодой художник видел циклопические руины и слышал фразу «Ктулху фхтагн». Созданный же Уилкоксом барельеф изображал тварь, явно чуждую всему земному: «Это было некое чудовище, или символ, представляющий чудовище, или просто нечто рожденное больным воображением. Если я скажу, что в моем воображении, тоже отличающемся экстравагантностью, возникли одновременно образы осьминога, дракона и карикатуры на человека, то, думается, я смогу передать дух изображенного существа. Мясистая голова, снабженная щупальцами, венчала нелепое чешуйчатое тело с недоразвитыми крыльями; причем именно общий контур этой фигуры делал ее столь пугающе ужасной. Фигура располагалась на фоне, который должен был, по замыслу автора, изображать некие циклопические архитектурные сооружения»[209]. Эйнджелл заинтересовался историей скульптора, так как уже встречал похожее изображение и слышал сходные слова на конгрессе Американского археологического общества.

На конгрессе присутствовал неожиданный гость — полицейский инспектор Джон Легресс из Нового Орлеана. Он продемонстрировал делегатам конгресса маленькую скульптуру, которая как две капли воды походила на барельеф Уилкокса. «Она изображала монстра, очертания которого смутно напоминали антропоидные, однако у него была голова осьминога, лицо представляло собой массу щупалец, тело было чешуйчатым, гигантские когти на передних и задних лапах, а сзади — длинные, узкие крылья. Это создание, которое казалось исполненным губительного противоестественного зла, имело тучное и дородное сложение и сидело на корточках на прямоугольной подставке или пьедестале, покрытом неизвестными иероглифами. Кончики крыльев касались заднего края подставки, седалище занимало ее центр, в то время как длинные кривые когти скрюченных задних лап вцепились в передний край подставки и протянулись под ее дно на четверть длины. Голова монстра была наклонена вперед, так что кончики лицевых щупалец касались верхушек огромных передних когтей,

которые обхватывали приподнятые колени. Существо это казалось аномально живым и, так как происхождение его было совершенно неизвестным, тем более страшным»[210].

Это изображение чудовища было конфисковано Легрессом во время рейда против загадочных сектантов, устраивавших свои обряды в самом сердце луизианских болот. В ходе шабаша демонопоклонники повторяли одну и ту же фразу: «Пхнглуи мглвнафх Ктулху Рльех вгахнагл фхтагн». Суть этого клича-заклинания объяснил задержанный полицией сектант Кастро. Оно якобы обозначает следующее: «В своем доме в Рльехе мертвый Ктулху спит, ожидая своего часа». Кастро рассказал, что он и его последователи придерживаются очень странных верований: «Были эпохи, когда на земле господствовали иные существа и они создали большие города… Останки этих существ еще могут быть обнаружены: они превратились в циклопические камни на островах Тихого океана. Все они умерли задолго до появления человека, но есть способы, которыми можно их оживить, особенно когда звезды вновь займут благоприятное положение в цикле вечности. Ведь они сами пришли со звезд и принесли с собой свои изображения… У них есть форма — ибо разве эта фигурка не служит тому доказательством? — но форма их не воплощена в материи. Когда звезды займут благоприятное положение, они смогут перемещаться из одного мира в другой, но пока звезды расположены плохо, они не могут жить. Однако хотя они больше не живут, но они никогда полностью не умирали. Все они лежат в каменных домах в их огромном городе Рльехе, защищенные заклятиями могущественного Ктулху, в ожидании великого возрождения, когда звезды и Земля снова будут готовы к их приходу. Но и в этот момент освобождению их тел должна способствовать какая-нибудь внешняя сила. Заклятия, которые делают их неуязвимыми, одновременно не позволяют им сделать первый шаг, поэтому теперь они могут только лежать без сна в темноте и думать, пока бесчисленные миллионы лет проносятся мимо. Им известно все, что происходит во Вселенной, поскольку форма их общения — это передача мыслей. Так что даже сейчас они разговаривают друг с другом в своих могилах. Когда, после бесконечного хаоса, на Земле появились первые люди, Великие Древние обращались к самым чутким из них при помощи внедрения в них сновидений, ибо только таким образом мог их язык достичь сознания людей. И вот, прошептал Кастро, эти первые люди создали культ вокруг маленьких идолов, которых показали им Великие Древние: идолов, принесенных в давно стершиеся из памяти века, с темных звезд. Культ этот никогда не прекратится, он сохранится до тех пор, пока звезды вновь не

займут удачное положение, и тайные жрецы поднимут Великого Ктулху из его могилы, чтобы оживить его подданных и восстановить его власть на земле»[211]. Кастро также указал, что история о Ктулху упоминается в «Некрономиконе» Абдула Альхазреда.

О сходных верованиях, но встреченных за тысячи миль от Луизианы, вспомнил присутствовавший на конгрессе профессор Уильям Чэннинг Уэбб. Он рассказал, что эскимосы в Гренландии поклоняются точно так же выглядящему «верховному дьяволу», или «торнасуку», а для наименования последнего профессор Уэбб нашел фонетическое соответствие в названии «ангекок», или «жрецколдун».

С продолжением этой загадочной истории Терстон столкнулся неожиданно и позже искренне желал, чтобы этого не случилось: «Если бы небесам захотелось когда-нибудь совершить для меня благодеяние, то таковым стало бы полное устранение последствий случайного стечения обстоятельств, которое побудило меня бросить взгляд на одну бумагу»[212]. Он наткнулся на нее, рассматривая коллекцию минералов в музее города Патерсона. Газета, подложенная под экспонаты на полке в запасниках, сообщала о странном происшествии со шхуной «Эмма» в Тихом океане.

А газетную статью сопровождало изображение статуэтки, также ничем не отличавшейся от барельефа Уилкокса.

Терстон отправляется в Норвегию, чтобы разыскать капитана шхуны. В Осло он узнает от вдовы капитана Густава Йохансена, что тот скончался еще в 1925 г. Однако перед смертью капитан подробно записал все, что случилось с ним и с его экипажем на неизвестном острове в Тихом океане. Здесь Йохансен и его спутники действительно встретили поднявшийся из пучины древний город Рльех и его обитателя — Великого Ктулху. Моряки даже случайно открыли дверь в убежище кошмарного монстра. «Дверной проем был черным, причем темнота казалась почти материальной. Через какие-то мгновения этот мрак вырывался наружу, как дым после многовекового заточения, а по мере того, как он вплывал в сморщенное горбатое небо на хлопающих перепончатых крыльях, на глазах у них стало меркнуть солнце… И вот тогда, неуклюже громыхая и источая слизь, перед ними появилось Оно и на ощупь стало выдавливать свою зеленую, желеобразную безмерность через черный дверной проем в испорченную атмосферу ядовитого безумного города. В этом месте рукописи почерк бедняги Йохансена стал почти неразборчивым. Из шести человек, не вернувшихся на корабль, двое умерли тут же, на месте — по его мнению, просто от страха.

Существо описать было невозможно — ибо нет языка, подходящего для передачи таких пучин кричащего вневременного безумия, такого жуткого противоречия всем законам материи, энергии и космического порядка. Шагающая или, точнее, ковыляющая горная вершина. Боже праведный! Что же удивительного в том, что на другом конце земли выдающийся архитектор сошел с ума, а бедный Уилкокс, получив телепатический сигнал, заболел лихорадкой?»[213]

Столкновение с одним из Великих Древних привело к гибели почти всего экипажа Йохансена, однако сам капитан сумел спастись. Затем, по неизвестным причинам, видимо, связанным с каким-то космическим, а то и вселенским процессом, Рльех вновь опустился в пучину Мирового океана, а Ктулху опять заснул. Тем не менее узнанная правда не дает спокойно жить главному герою рассказа: «Я заглянул в глаза вселенского ужаса и с этих пор даже весеннее небо и летние цветы отравлены для меня его ядом»[214]. К тому же в мире активно действуют сектанты — поклонники Великих Древних. Они тайно убили профессора Эйн-джелла и капитана Йохансена, а теперь, несомненно, ведут охоту и за Терстоном. (И судя по тому, что рассказ имеет подзаголовок «Найдено среди бумаг покойного Френсиса Терстона, жителя Бостона», охота эта увенчалась успехом.)

«Зов Ктулху», впечатляющая история, написанная со зрелым мастерством, выросла из сна, увиденного Лавкрафтом еще в 1920 г. Тогда ему привиделось, как некий человек зачем-то приносит в исторический музей современную скульптуру. Впрочем, от этого сновидения в рассказе осталась лишь одна и не самая важная сюжетная посылка. Среди культурных влияний, оказавших воздействие на этот, да и на другие, более поздние рассказы Лавкрафта, можно отметить книгу У. Скотта-Эллиота, посвященную исчезнувшим континентам — Атлантиде и Лемурии. Подобно этим мифическим странам, Рльех также некогда погрузился на дно Мирового океана.

В ходе написания «Зова Ктулху» Лавкрафт все активнее продолжал упражняться с включением в фантастический текст подробностей из реального мира. Например, дом, в котором якобы проживал Уилкокс, существует на самом деле; также упомянутое в рассказе землетрясение действительно разразилось 28 февраля 1925 г., а толчки его ощущались и в Нью-Йорке, и в Провиденсе.

В «Зове Ктулху» Лавкрафт аккумулировал целый ряд тем и сюжетных ходов, которые уже использовал ранее. Здесь и описание неизвестного острова, поднявшегося из пучины вместе с чудовищем, там обитающим (как в «Дагоне»), и представление о

тайных союзах сектантов, поклоняющихся неведомым существам (как в «Празднике» и «Кошмаре в Ред-Хуке»).

Однако более важно для дальнейшего творчества Лавкрафта то, что в «Зове Ктулху» он высказал идею о существовании некоей мифологии или религии, тесно связанной с пришельцами из космоса. Лавкрафту, упорно развивавшему концепцию Вселенной, принципиально равнодушной к человеку, нравилось живописать заблуждения тех, кто воспринял злокозненных или, в лучшем случае, равнодушных существ из иных миров (коими и являются Великие Древние) в качестве своих богов. Поэтому вряд ли можно говорить о создании им какой-то связной мифологии, неких внутренне непротиворечивых «Мифов Ктулху». «Ктулхуизм и Йог-Сототию», как выражался сам Лавкрафт, он представлял в виде набора устоявшихся ошибок в восприятии реальности. Люди не в силах принять правду о холодной и безразличной Вселенной и поэтому бросаются почитать кого угодно — даже уродливого, жестокого и, вероятно, безумного инопланетного монстра.

Ошибочная вера сектантов в Ктулху, а затем и в других Великих Древних, вскорости появившихся на страницах лавкрафтовских рассказов, основана на очень важном сюжетном посыле. О ней сам Лавкрафт написал Ф. Райту в 1927 г.: «Все мои рассказы основаны на фундаментальной предпосылке, что всеобщие человеческие законы и чувства не действенны или же не значимы в неограниченном космосе»[215]. Люди могут лишь заблуждаться, пытаясь понять, как устроена реальность.

Вместо связной «мифологии ктулхуизма», самой по себе являющейся литературным мифом, в дальнейшем творчестве Лавкрафта можно найти лишь ряд повторяющихся тем, впервые четко обозначившихся именно в «Зове Ктулху». В первую очередь это идея могущественных инопланетных существ, воспринимаемых их почитателями в качестве богов. Подобное неверное («божественное») восприятие таких существ зафиксировано в различных выдуманных оккультных книгах, важнейшей из которых стал «Некрономикон». И наконец, значительная часть событий, связанных с явлением в наш мир подобных монстров, должна развиваться в «альтернативной» Новой Англии, созданной воображением Лавкрафта. Сочетание этих трех сюжетных посылок стало основой для многих более поздних его текстов. К сожалению, получавшийся результат не всегда выглядел интересно или литературно выигрышно. А вот в «Зове Ктулху» фантасту удалось органично соединить все три составляющие в один текст, справедливо считающийся одним из самых удачных в его творчестве.

Тем не менее «Зов Ктулху» вначале ждала не слишком

удачная судьба — Ф. Райт из «Уиерд Тейлс» отверг его, предпочтя более привычный «рассказ ужасов от Лавкрафта». Этим текстом была «Фотомодель Пикмана». (На русский язык его название также переводили как «Модель для Пикмэна» и «Фотография с натуры».)

Небольшая, но ярко написанная история про странного художника была создана Аавкрафтом в сентябре 1926 г. Ее события развиваются в Бостоне, где проживает главный герой — Ричард Аптон Пикман. Он славится причудливыми картинами, изображающими преимущественно гулей — чудовищ, питающихся трупами. Когда герой-рассказчик однажды посещает мастерскую Пикмана, то видит там очередное ужасное полотно. «Там было изображено громадное, неведомое порождение ада: пылающие глаза, огромные костлявые лапы, в которых было зажато все, что осталось от человека; оно жадно глодало голову своей добычи — так еще дети грызут леденцы на палочке»[216]. Уходя, повествователь по ошибке прихватывает фотографию, прикрепленную к холсту, и только дома в ужасе понимает, что это фотокарточка монстра, изображенного на полотне. Пикман же вскоре после этого исчезает. (Однако судьба его окажется не столь трагичной, как можно решить по финалу. Ричард Пикман еще появится на страницах романа Лавкрафта «Сомнамбулический поиск неведомого Кадата». Живой и невредимый.)

Несмотря на свою простоту (а может быть, именно благодаря ей), «Фотомодель Пикмана» понравилась Ф. Райту и была издана в октябре 1927 г. в «Уиерд Тейлс».

Параллельно с написанием этих двух рассказов Лавкрафт продолжал заниматься и другими, ставшими уже привычными литературными занятиями. Так, он помог своему приятелю Уилфреду Талмену обработать «рассказ ужасов» «Две черные бутылки», созданный под заметным влиянием одного из эпизодов в раннем лавкрафтовском рассказе «Страшный Старик». Там упоминается, как его герой беседует со странными бутылочками, называя их по именам. Теперь же на идее «ловушки душ» было построено все повествование.

Главный герой, названный просто Хофманом, отправляется в городок Даальберген в штате Нью-Йорк, где у него недавно скончался дядя — пастор Вандерхофф. В городской церкви Хофман встречает испуганного причетника Абеля Фостера, утверждающего, будто он узнал секрет первого настоятеля этой церкви. Того звали Гильям Слотт, и он занимался черной магией. Среди его умений главной была способность похищать чужие души и заключать их в бутылки. Фостер сумел захватить душу

Вандерхоффа, которого сочли мертвым. Однако пастор не желает лежать в могиле и пытается отомстить Фостеру. Хофман сначала видит, что крест на могиле его дяди раскачивается, а затем замечает в церкви две маленькие черные бутылки. Он случайно разбивает одну из них, и Фостер с ужасным воплем: «Будь ты проклят! Теперь мне конец! В той бутылке была моя душа! Пастор Слотт забрал ее у меня двести лет назад!»[217] — рассыпается в прах.

В отношении этого ничем не примечательного образца хоррора Лавкрафт поступил, видимо, так же, как и с работами К.М. Эдди — привел в наиболее читаемый вид и помог пристроить в «Уиерд Тейлс». На страницах этого журнала «Две черные бутылки» появились в августе 1927 г.

Другая работа Лавкрафта должна была носить скорее публицистический характер и задумывалась по просьбе Г. Гудини. Великий фокусник убедился в несомненном литературном таланте фантаста и решил привлечь его к борьбе со лженауками, вроде астрологии. Гудини сначала предложил Лавкрафту написать антиастрологическую статью, а затем и более обширную работу, получившую рабочее название «Язва суеверий». Однако работа не была завершена из-за внезапной смерти заказчика — Г. Гудини скончался 31 октября 1926 г.

Еще одним рассказом, написанным в это время, стал «Серебряный ключ», в котором Лавкрафт неожиданно возродил своего старого героя — Рэндольфа Картера. Текст этот был создан, скорее всего, в ноябре 1926 г. Меланхоличная и несколько сентиментальная история посвящена возникавшему у Лавкрафта желанию вернуться в прошлое, в счастливые времена детства. В «Серебряном ключе» Картер напоминает не себя самого из «Показаний Рэндольфа Картера» и «Неименуемого», а скорее Куранеса из «Селефаиса». В тридцать лет он уже разочарован в жизни, поскольку потерял ключ от «страны его заповедных снов». Лавкрафт в этом рассказе подвергает резкой и нелицеприятной критике духовное состояние современного ему американского общества, делая это с публицистической откровенностью. «Картер смирился и попробовал жить как все… Он… решил обратиться к вере отцов и вернуться в лоно церкви. Ему показалось, что там он отыщет сокровенные мистические пути, способные увести от жизни. Но приглядевшись попристальнее, он заметил все ту же скудость воображения, поблекшую, болезненную красу, уныние, банальность и напыщенную серьезность, возомнившую себя истиной в последней инстанции. Проповедники поддерживали страхи своих прихожан перед неведомым, и вскоре Картер убедился, что их попытки были весьма неуклюжи… Однако

безбожники оказались еще хуже верующих. Если те вызывали у Картера жалость, то отрицатели религии внушали ему подлинное отвращение. Они ниспровергали старые мифы, но взамен предлагали только отрицание. Им не приходило в голову, что красота неотделима от гармонии и достижима лишь в идеале или во сне, а не в бессмысленном космосе. Не думали они и о том, что без снов и воспоминаний человечество не смогло бы противостоять окружающему хаосу… Потом он принялся культивировать свои иллюзии и увлекся всем причудливым и эксцентричным. Таким образом Картер надеялся избавиться от ненавистной ему банальности. Однако под внешне странной оболочкой часто скрывались те же убожество и пустота. Популярные оккультные доктрины показались ему сухими и догматичными, он не обнаружил в них ни грана истины, способной искупить непререкаемый тон. Бросающиеся в глаза глупость, фальшь и путаница не имели ничего общего с его снами и только мешали его сознанию уйти от жизни в иные, высшие сферы»[218].

Наконец, полностью разочарованный в жизни Рэндольф Картер находит на чердаке серебряный ключ, который открывает путь в прошлое. Картер возвращается в родные места и там превращается в девятилетнего ребенка. Он достиг того, что желал, — вернулся в тот мир и в то время, где был счастлив. А прожив жизнь еще раз, он сумел воспользоваться шансом и проникнуть в «страну сновидений»: «Ходят слухи, будто в Ултаре, что за рекой Скай, власть перешла к новому королю. Он восседает на опаловом троне в Илек-Ваде, сказочном городе, где башни стоят на стеклянных утесах, нависая над сумрачным морем. Под ним бородатые гнорри с плавниками прорыли таинственные ходы, и мне кажется, я знаю, как объяснить этот слух»[219].

Не содержащий в себе ничего пугающего «Серебряный ключ» близок к некоторым, столь же романтичным и ностальгическим историям лорда Дансени. И все же это очень лавкрафтовский рассказ, с господствующим настроением разочарованности в окружающем мире и стремлением избавиться от него. Однако очередной текст о Рэндольфе Картере заметно отличался от тех произведений, которые Ф. Райт уже привык получать от Лавкрафта. Поэтому «Серебряный ключ» в «Уиерд Тейлс» сначала был забракован. Лишь летом 1928 г., видимо, из-за недостатка материала, главный редактор выпросил рассказ у писателя, и в январе 1929 г. он появился в журнале. При этом, как позднее утверждал сам Райт, читателям «Серебряный ключ» резко не понравился.

Влияние духа и стиля текстов лорда Дансени исследователи

отмечают и в следующем рассказе Лавкрафта, созданном в ноябре 1926 г., — «Загадочном доме на туманном утесе». Здесь также нет откровенно ужасающих сцен или эпизодов, хотя отдельные детали истории намекают на жутковатую подоплеку существующей реальности.

События «Загадочного дома на туманном утесе» разворачиваются в выдуманном Лавкрафтом городе Кингспорте, знакомом его читателям по рассказам «Страшный Старик» и «Праздник». Здесь случайный путешественник может столкнуться со следующей картиной: «К северу от Кингспорта скалы образуют террасы, нагроможденные одна на другую и достигающие огромной высоты. Последняя из них висит подобно застывшему серому облаку, принесенному бризом. Открытая всем ветрам, она одиноко парит в безграничном просторе, поскольку берег здесь круто поворачивает — как раз в этом месте впадает в море полноводный Мискатоник, который течет по равнине мимо Аркхэма, неся с собой легенды далекого лесного края и мимолетные воспоминания о холмах Новой Англии»[220]. В доме на вершине скалы кто-то живет, но кто именно — в Кингспорте не ведают. Не знает этого даже сам Страшный Старик.

Посетивший город вместе с семьей философ Томас Олни решает забраться на вершину утеса и посетить таинственный дом. Он поднимается наверх, однако там сталкивается с очень странной ситуацией — войти в здание невозможно. «Когда же он неверным шагом приблизился к нему и увидал, что передняя стена составляла одну плоскость со скалой, а до единственной узкой дверцы нельзя было добраться иначе, как шагнув прямо по воздуху»[221].

Перед Олни неожиданно появляется бородатый незнакомец — видимо, хозяин дома. Он приглашает путника пробраться внутрь через окно. Между хозяином и Одни завязывается увлекательная беседа, которая неожиданно перерывается странным образом. «В эту минуту постучали в старинную дубовую дверь, украшенную гвоздями с квадратными шляпками, за которой была одна лишь бездна. Олни вздрогнул от неожиданности, но бородач сделал успокаивающий жест, на цыпочках прошел к двери и заглянул в глазок. Вероятно, ему не понравилось то, что он увидел, потому что, приложив палец к губам, он обошел комнату кругом, закрывая окна. Только после того он занял свое место напротив гостя. Олни увидел, как неясный черный силуэт появился поочередно в каждом из полупрозрачных окон и чуть погодя исчез во мгле. Философ почувствовал облегчение от того, что хозяин не открыл двери»[222].

Через некоторое время после исчезновения незваного визитера раздается новый стук в дверь, которая открывается на море. Хозяин отпирает ее, и Олни оказывается поражен невероятным и причудливым зрелищем: «Был тут и Нептун с трезубцем в руке, и игривые Тритоны, и фантастические Нереиды. На спинах дельфинов возлежала — огромная раковина с зубчатым краем, в которой помещался грозного вида старик — то был Ноденс, Хозяин Великой Бездны»[223]. Древние боги и мифологические существа приглашают Олни присоединиться к ним, и он влезает в раковину Ноденса. На следующий день Томас Олни спускается с вершины туманного утеса, но с этого момента явственно меняется. «С тех пор в течение долгих однообразных лет философ трудился, ел, спал — словом, покорно влачил существование добропорядочного гражданина — и никогда больше не проявлял интереса к вещам чудесным и сверхъестественным»[224]. А Страшный Старик заявляет, что душа Олни навеки осталась в доме на вершине утеса, чьи окна стали светиться в ночи еще ярче.

Нарочитая символичность «Загадочного дома на туманном утесе» несомненно связывает его с другими «околодансенианскими» текстами Лавкрафта. Например, с «Селефаисом», где душа Куранеса также переселяется в сказочный мир, или с «Поэзией и богами», где героиня общается с приветствующими ее языческими божествами. Однако рассказ, при всем своем литературном совершенстве, оказался предпоследним экспериментом Лавкрафта в области символической и аллегорической прозы.



Г.Ф. Лавкрафт и его родители — Сара Сюзен Лавкрафт и Уинфилд Скотт Лавкрафт. 1892 г.



Г.Ф. Лавкрафт. 1892 г.



Г.Ф. Лавкрафт в восемь лет. 1897–1898 гг.



Г.Ф. Лавкрафт. 1915 г.



Дом № 194 (впоследствии № 454) по Энджелл-стрит в Провиденсе, где родился Г.Ф. Лавкрафт



Г.Ф. Лавкрафт у своего дома по Энджелл-стрит в Провиденсе. 1919 г.



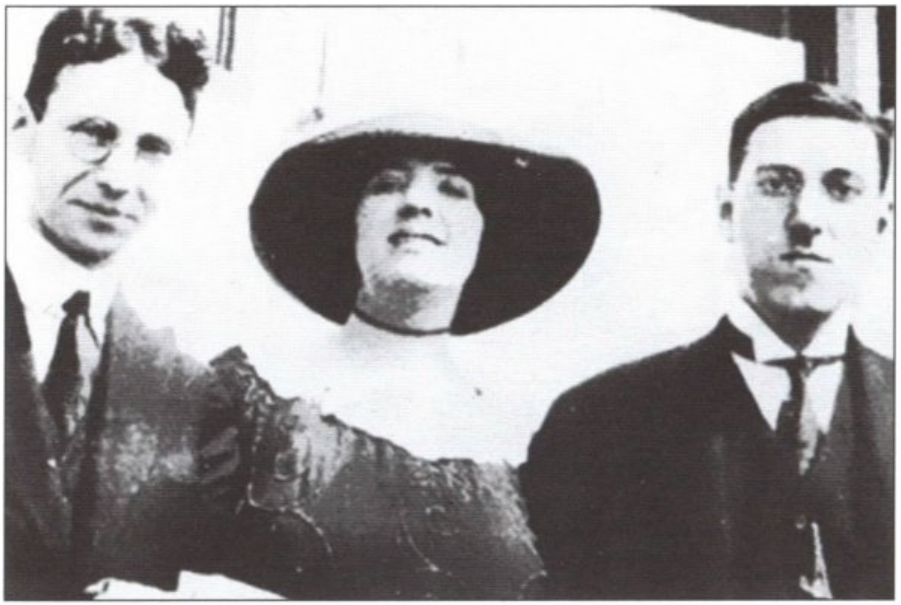
Г.Ф. Лавкрафт и журналист-любитель У. Доуделл. Бостон. 1921 г.



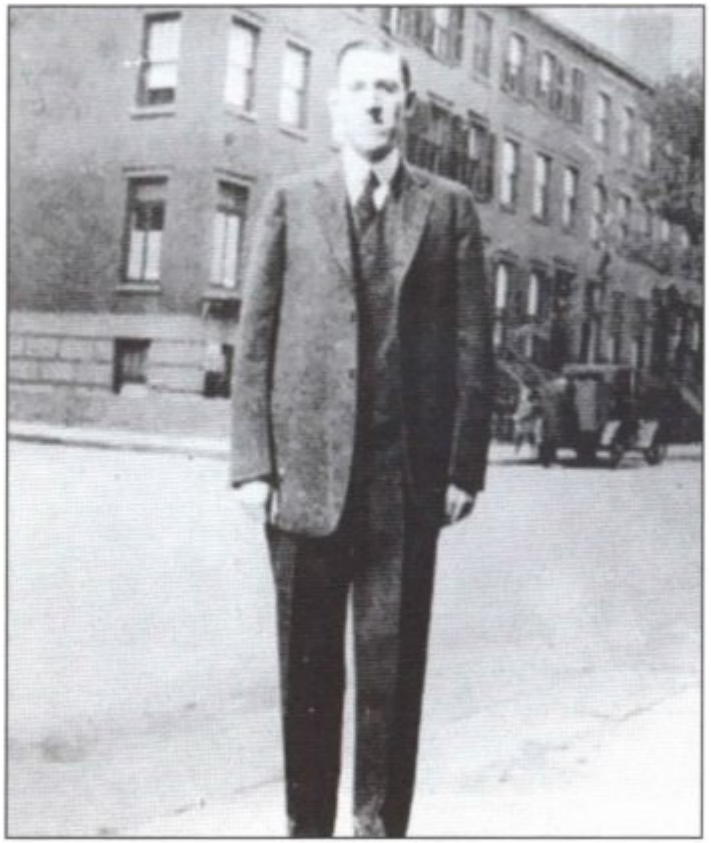
Г.Ф. Лавкрафт, Ч. Хейнс и У.-П. Кук. 1921 г.



Соня Грин (1883–1972)



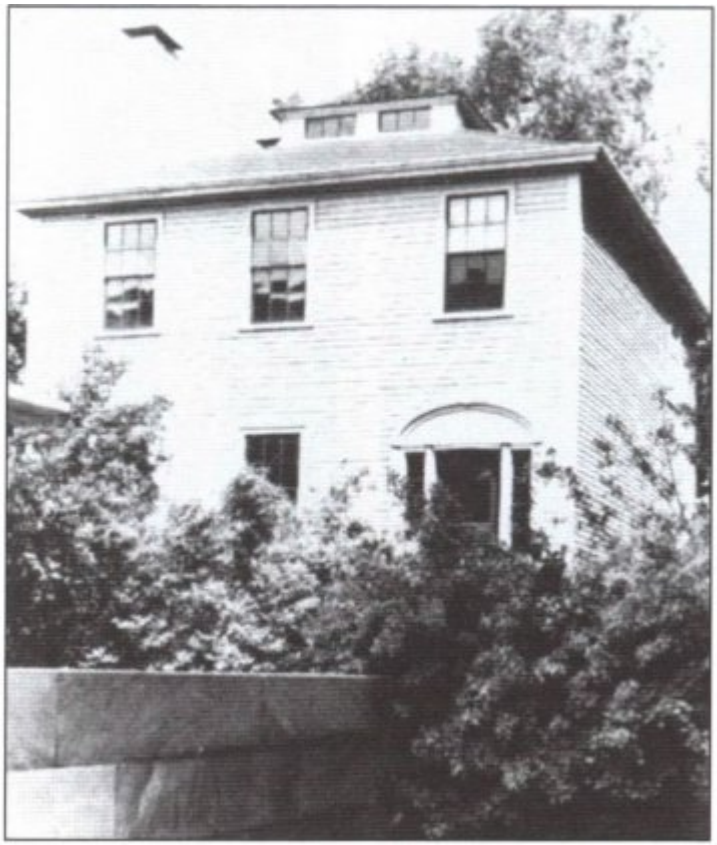
Р. Кляйнер, Соня Грин и Г.Ф. Лавкрафт. 1921 г.



Г.Ф. Лавкрафт на фоне дома № 69 по Клинтон-стрит, где он проживал с 1924 по 1926 г. Нью-Йорк. 1925 г.



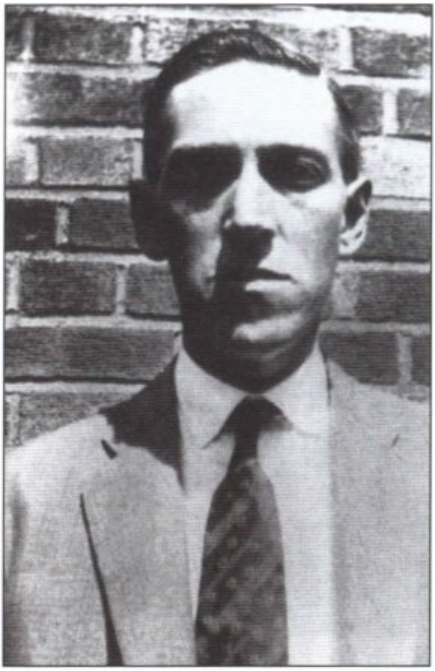
Дом на Барнс-стрит, 10, где Г.Ф. Лавкрафт жил до 1933 года. Провиденс

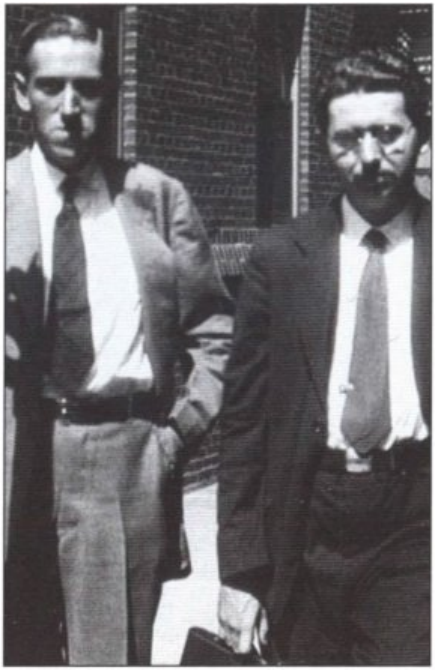


Дом № 66 по Колледж-стрит, где Г.Ф. Лавкрафт жил с 1933 по 1937 г. Провиденс



Дом № 259 по Парксайд-авеню, где находилась квартира Г.Ф. Лавкрафта и С. Грин. Нью-Йорк

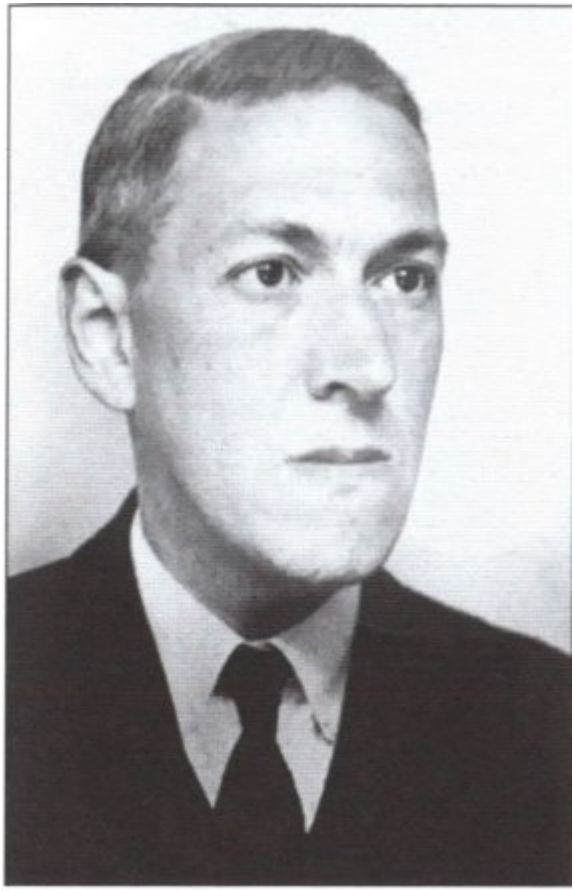




Г.Ф. Лавкрафт в Бруклине. Г.Ф. Лавкрафт и Ф.Б. Лонг. 1931 г. Бруклин. 1931 г.



Ф.Б. Лонг с Г.Ф. Лавкрафтом во время посещения Бруклина



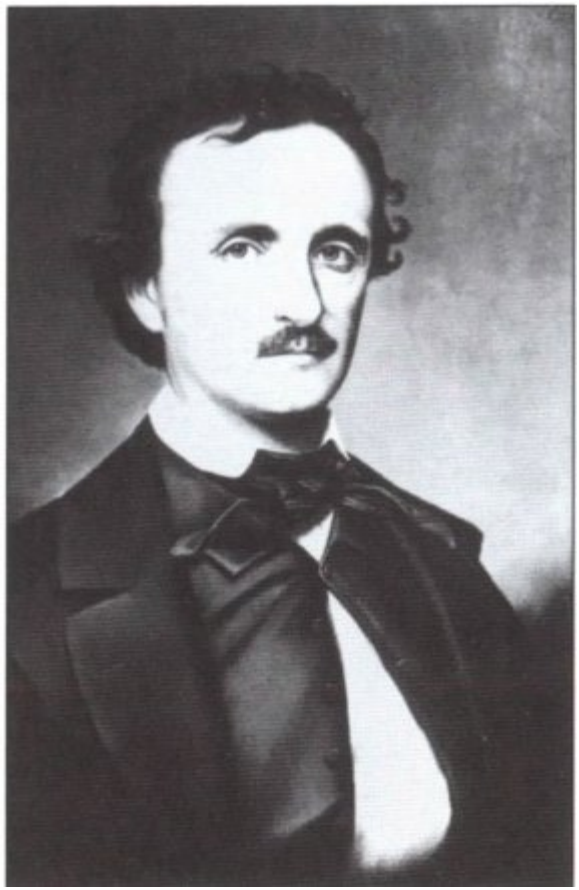
Г.Ф. Лавкрафт во Флориде. 1934 г.



Роберт Барлоу (1918–1951)



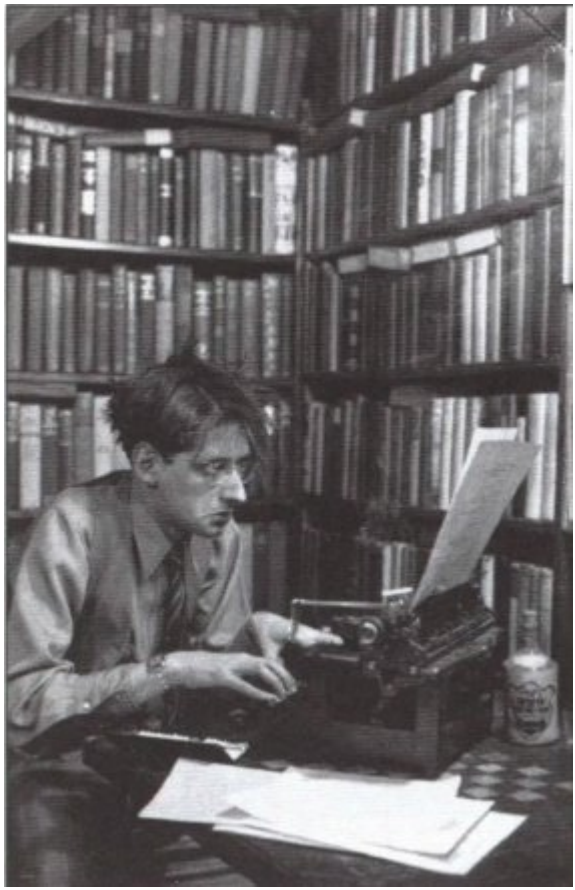
Г.Ф. Лавкрафт на кладбище у церкви Св. Иоанна в Провиденсе. 1935 г.



Эдгар Аллан По (1809–1849)



Амброз Бирс (1842–1914)



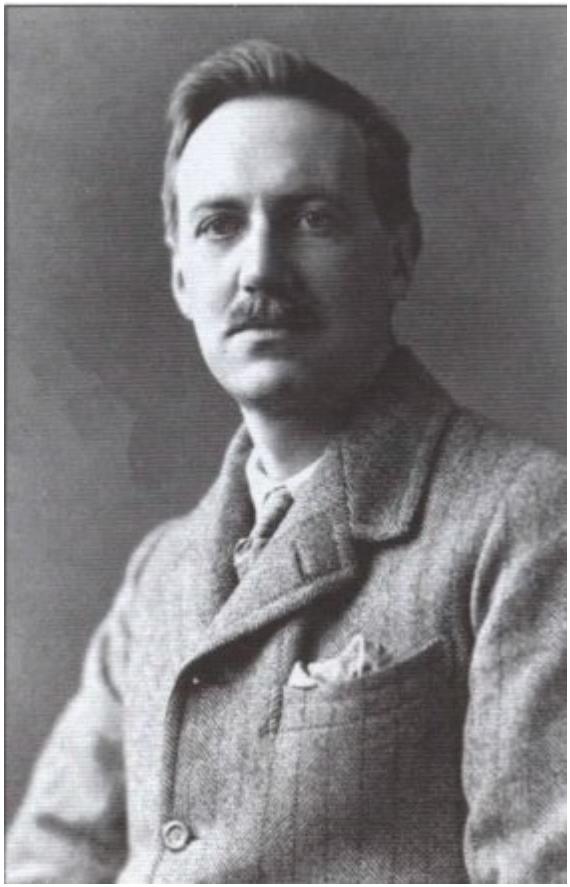
Роберт Блох (1917–1994)???



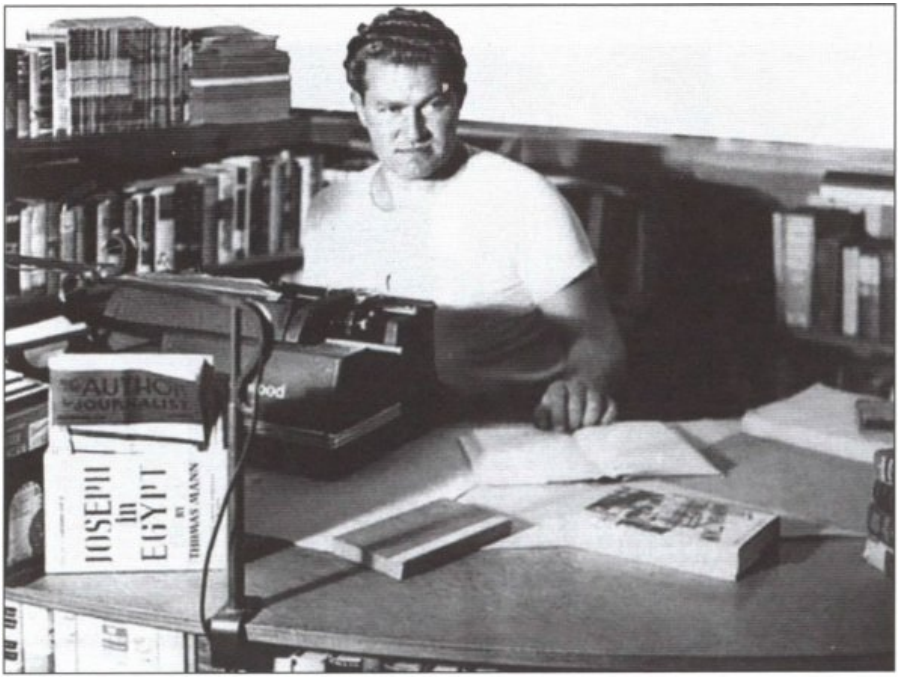
Элджернон Блэквуд (1869–1951)



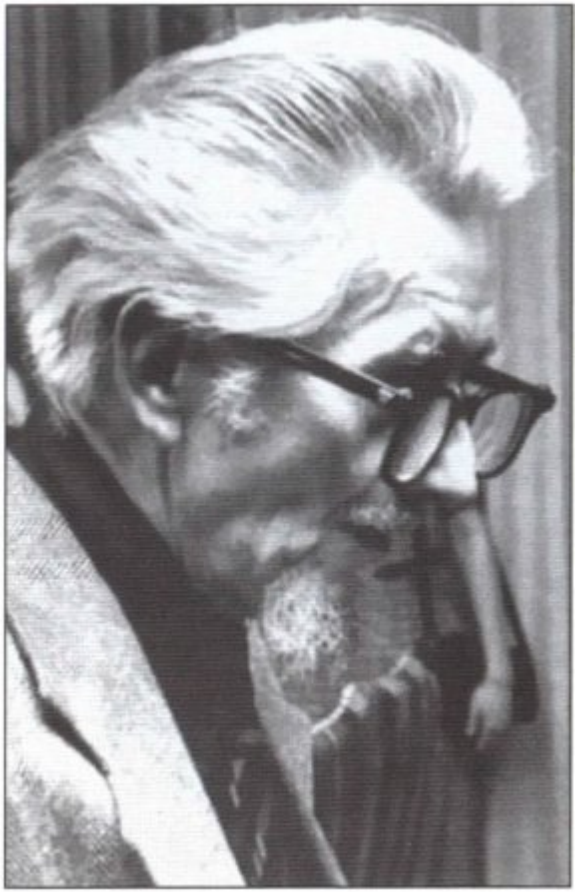
Роберт Говард (1906–1936)



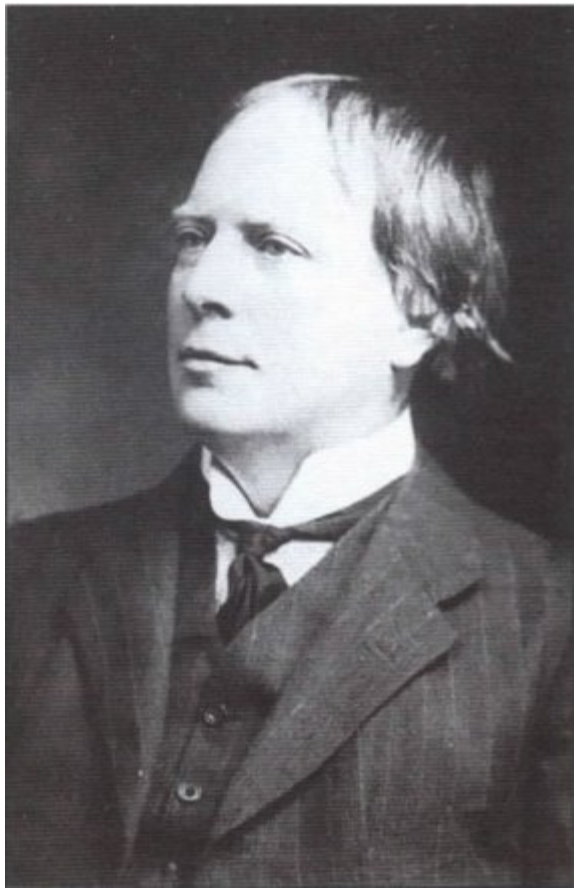
Лорд Дансени (1878–1957)




Огюст Дерлет (1909–1971)



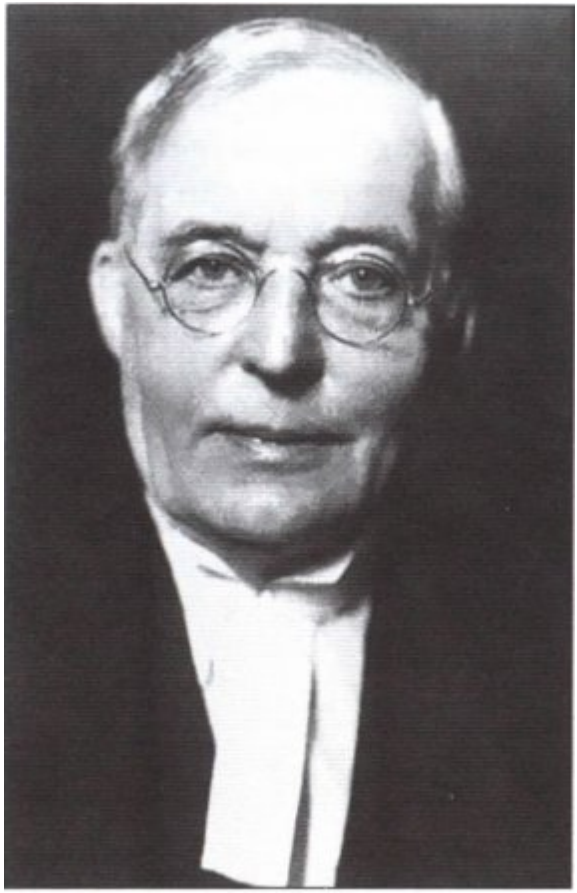
Фрэнк Бэлнап Лонг (1903–1994)



Артур Мейчен (1863–1947)



Абрахам Меррит (1884–1943)



Монтегю Роудс Джеймс (1862–1936)



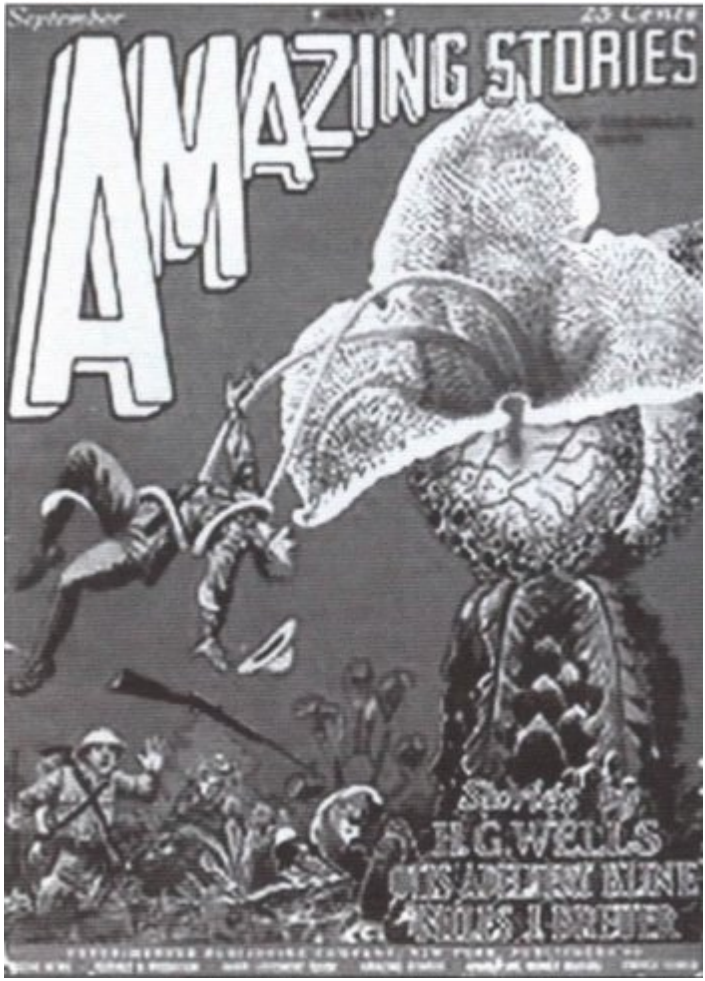
Роберт Чэмберс (1865–1933)



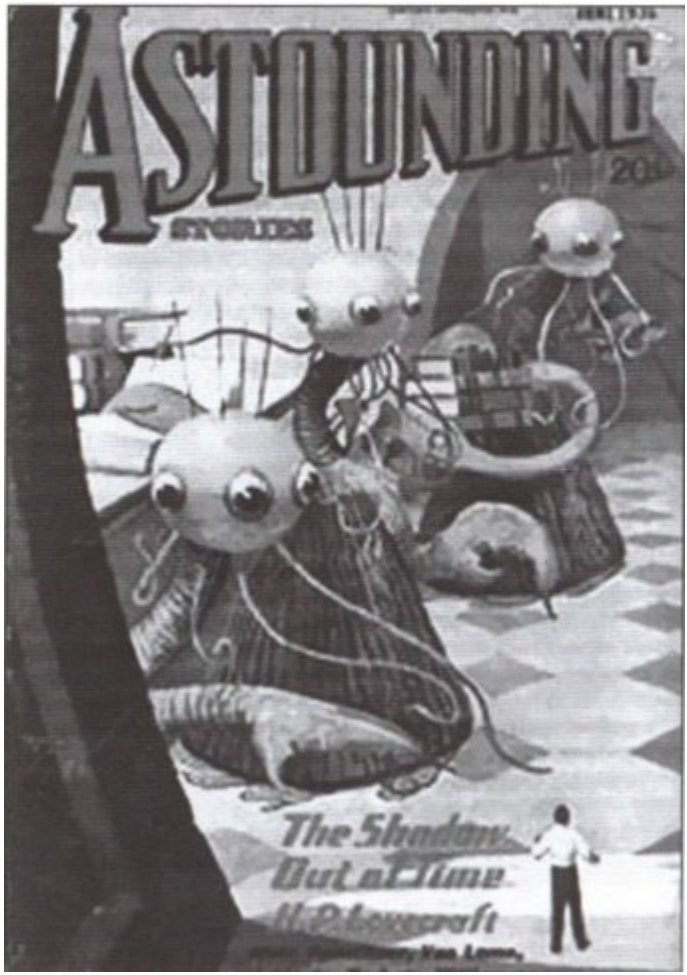
Эдгар Хоффманн Прайс (1898–1988)



Кларк Эштон Смит (1893–1961)



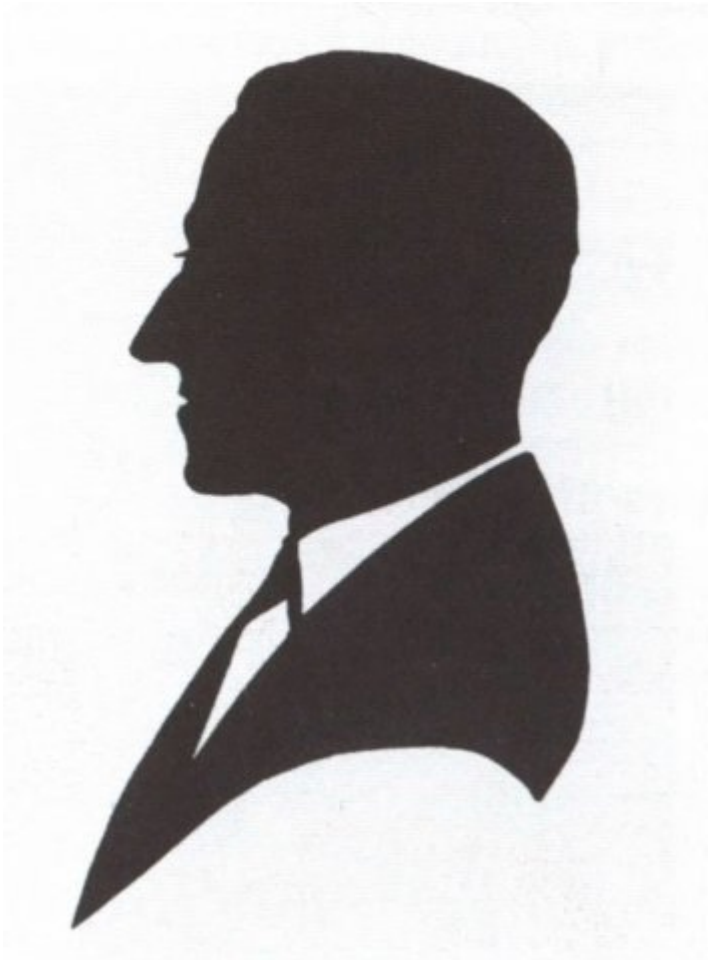

Обложка журнала «Эмейзинг Сториз» за сентябрь 1927 г., в котором был опубликован рассказ Г.Ф. Лавкрафта «Сияние извне»




Обложка журнала «Эстаундинг Сториз» за июнь 1936 г., в котором была опубликована повесть Г.Ф. Лавкрафта «За гранью времен»



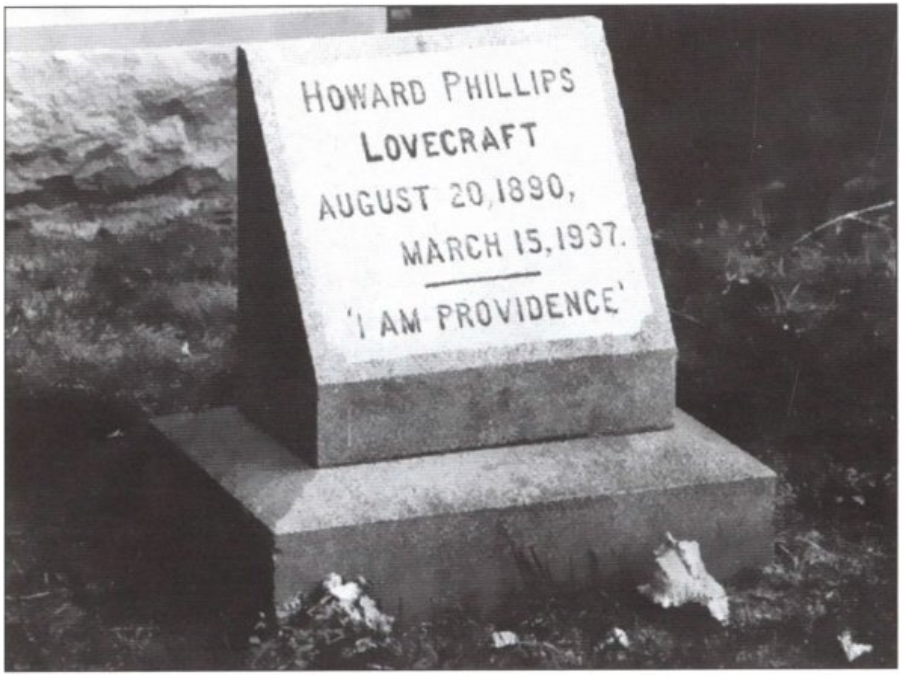
Автопортрет Г.Ф. Лавкрафта. 1931 г.



Силуэт Г.Ф. Лавкрафта. 1925 г.



Обелиск на семейном участке Лавкрафтов на кладбище Суон-Пойнт. Провиденс




Надгробный камень на могиле Г.Ф. Лавкрафта. Кладбище Суон-Пойнт. Провиденс

Среди других работ Лавкрафта этого времени можно отметить рождественское стихотворение «Святочный ужас», изданное в декабре 1926 г. в «Уиерд Тейлс», а также эссе «Кошки и собаки». Последнее занимательно, легко читается и наполнено саркастичными доказательствами того, почему кошки лучше собак. Но в сущности, все оно сводится к обоснованию одного главного тезиса, сформулированного Лавкрафтом: «Пес — простолюдин; кот — джентльмен».

Главным венцом литературных усилий фантаста в конце 1926 — начале 1927 г. стал роман «Сомнамбулический поиск неведомого Кадата». Этот обширный текст в сорок три тысячи слов Лавкрафт завершил в конце января. «Сомнамбулический поиск неведомого Кадата» стал компендиумом идей, тем, сюжетов и персонажей, связанных с условно «дансенианской» линией в его творчестве и одновременно — прощанием с ней. Воображаемый мир, который Лавкрафт назвал «страной заповедных снов», получил в романе наиболее полное воплощение. И в то же время ироничное, отстраненное и почти самопародийное настроение, которым пронизан «Сомнамбулический поиск неведомого Кадата», показывает, насколько в 1926 г. его автор разочаровался в символической и романтически приподнятой литературе. Неоромантизм конца XIX

— начала XX в., одно время так очаровывавший Лавкрафта, в романе подвергнут решительному пересмотру и добродушному осмеянию. И тем не менее «Сомнамбулический поиск неведомого Кадата» оказался текстом, где выражены многие сокровенные идеи его создатели, а целый ряд персонажей и воображаемых местностей из этой книги не раз возникнут на страницах лавкрафтовской прозы. Хотя и в совершенно ином качестве.

Главным героем «Сомнамбулического поиска неведомого Кадата» стал Рэндольф Картер. Причем эта история в рамках его условной биографии, начертанной в рассказах Лавкрафта, должна считаться одной из первых, идущей сразу после страниц о детстве в «Серебряном ключе». Роман начинается с того, что Картер решает отправиться в далекий путь в волшебную страну на поиски города, явившегося ему во сне. «Весь в золоте, дивный город сиял в лучах закатного солнца, освещавшего стены, храмы, колоннады и арочные мосты, сложенные из мрамора с прожилками, фонтаны с радужными струями посреди серебряных бассейнов на просторных площадях и в благоуханных садах; широкие улицы, тянущиеся между хрупкими деревьями, мраморными вазами с цветами и статуями из слоновой кости, что выстроились сверкающими рядами; а вверх по крутым северным склонам карабкались уступами вереницы черепичных крыш и старинные остроконечные фронтоны — вдоль узких, мощенных мшистой брусчаткой переулков. То был восторг богов, глас божественных труб и бряцанье бессмертных кимвалов. Тайна объяла его, точно тучи легендарную безлюдную гору, и, покуда ошеломленный и мучимый неясным предчувствием Картер стоял на кромке горной балюстрады, его мучили острая тревога почти что угасших воспоминаний, боль об утраченном и безумное желание вновь посетить некогда чарующие и покинутые им места»[225].

Во время своих странствий Картер преодолевает массу трудностей и переживает множество приключений, сталкиваясь с ужасным монстрами. Называются они часто несколько несерьезно — зуги, гуги или гасты, — но это не мешает быть им одновременно пугающими, отвратительными и смертоносными. Например, вот такими: «То была лапа двух с половиной футов шириной с исполинскими когтями. За ней показалась другая лапа, а потом уже покрытая черной шерстью исполинская рука, с которой обе лапы были соединены короткими перешейками. Потом сверкнули два розовых глаза и появилась огромная, как бочка, голова разбуженного гуга-часового. Его глаза под костистыми выростами, покрытыми мохнатой щетиной, выпирали в стороны на два дюйма. Но самое отвратительное в этой голове

была исполинская пасть. Из пасти торчали желтоватые клыки, а начиналась она от верхушки до самого низа головы и раскрывалась вертикально, а не горизонтально»[226]. Картер посещает города и страны, хорошо знакомые всем, читавшим ранние рассказы Лавкрафта: это и Ултар за рекой Скай, и гора Нгранек, и Селефаис в Оот-Наргае.

Он встречает и персонажей из этих рассказов — например, Атала из «Других богов» и «Кошек Ултара» или Куранеса. По пути ему даже попадается Ричард Пикман. Да-да, тот самый Пикман из «Фотомодели для Пикмана». Он не только не погиб, но стал одним из самых влиятельных упырей. В сложной ситуации Пикман приходит на помощь Картеру, да еще не один, а с целым войском пожирателей мертвецов.

Однако от всех этих встреч, странствий и приключений Картера так и веет некоторой бессвязностью и несерьезностью, столь характерной для снов. Достаточно вспомнить описание битвы упырей с жабоподобными лунными монстрами, вроде бы ведущейся по всем канонам фэнтезийных сражений, но при этом выглядящей пародией. А явление легионов земных кошек, спасающих героя, угодившего на обитаемую Луну, — что может быть неправдоподобнее? В истории Картера действительно доминирует логика сна, и Л. Спрэг де Камп не зря сравнивал этот текст с «Алисой в Стране чудес» Л. Кэрролла.

И все же, преодолев самые сложные препятствия, Картер добирается до промежуточной цели — горы Кадат, где обитают боги, которых контролирует главный среди них — «ползучий хаос» Ньярлатхотеп. Именно он и открывает перед Картером главную тайну его поисков: «Ибо знай, что твой золотой мраморный город чудес — это лишь сумма всего того, что ты видел и любил в юности… Это великолепие бостонских крыш на горных склонах и озаренных пожаром заката западных окон, и душистых цветов на площади Коммон, и огромного купола на холме, и лабиринта фронтонов и печных труб в фиолетовой долине, по которой сонно течет Чарльз… Эта красота, отлитая, закаленная и отшлифованная годами воспоминаний и снов, и есть твой чудесный град на неуловимом закате; и чтобы найти этот мраморный парапет с дивными вазами и резным перилами, и чтобы спуститься наконец по бесконечным ступеням в город широких площадей и разноцветных фонтанов, тебе надо лишь вернуться к мыслям и видениям своего милого детства»[227].

И несмотря на то что Ньярлатхотеп проявляет свою злокозненную сущность, пытаясь напоследок погубить Картера, тому все же удается вернуться домой. «С криком и содроганием пробудился в своей бостонской спальне Рэндольф Картер,

оглушенный органным аккордом утреннего щебета и посвиста и ослепленный блеском рассветного солнца, чьи лучи, отразившись в огромном золотом куполе ратуши на холме, проникли сквозь пурпурные окна. Птицы пели в потаенных садах, и пьянящее благоухание аккуратно подвязанных лоз струилось из сада, посаженного еще его дедом. Красота и свет плясали на классическом камине, и на резном карнизе, и на стенах в причудливых узорах, а лоснящийся черный кот, разбуженный громким криком хозяина, поднялся, зевая, со своей лежанки»[228].

Таким образом, роман, вроде бы посвященный бегству в воображаемый мир, оказывается проникнут антиэскапистским пафосом. Это ощущается и в его финале, и еще раньше, когда Лавкрафт описывает, как разочарован вроде бы счастливым пребыванием в стране заповедных снов Куранес: «Он был царем Оот-Наргая, но не нашел в том никакого глубокого смысла и постоянно испытывал тоску по милым сердцу приметам Англии, которые так много значили для него в юности. Он отдал бы все свои владения за один только звон корнуолльского церковного колокола, несущийся над долинами, и все тысячи минаретов Селефаиса — за родные островерхие крыши деревенских домов вблизи его родового поместья»[229].

Несмотря на явные художественные достоинства получившегося текста, Лавкрафт оказался недоволен «Сомнамбулическим поиском неведомого Кадата». Роман явно противоречил его новым взглядам на то, как должно быть построено прозаическое произведение и как в нем должны развиваться события. К 1927 г. Лавкрафт окончательно уверился в том, что по сравнению с символическим повествованием гораздо большее впечатление на читателя производит псевдореалистический текст, пронизанный подробностями из обыденной жизни, вступающими в резкое противоречие с фантастической предпосылкой. А «Сомнамбулический поиск неведомого Кадата» во всех подробностях сюжета и антуража был максимально далек от псевдореализма. Боги, обитающие на вершине, более близки к богам Пеганы лорда Дансени, нежели к Великим Древним, этим чудовищным инопланетным монстрам. В «Сомнамбулическим поиске неведомого Кадата» образ Ньярлатхотепа, произносящего назидательные и даже частично моралистические поучения, будет резко противоречить его же сущности Великого Древнего из более поздних рассказов.

Скорее всего, именно недовольство символической концепцией «Сомнамбулического поиска неведомого Кадата» заставило Лавкрафта отложить уже готовый роман в сторону и не пытаться его напечатать. Он даже откровенно назвал свой труд

«бледным вторичным дансенизмом»[230]. Роман слишком явно противоречил тому, что его создатель считал правильным и многообещающим в развитии «литературы ужасов» в конце 20-х гг. XX в. Больше текстов, вызывающих прямые ассоциации с книгам лорда Дансени, Лавкрафт не писал, предпочитая собственный путь, базирующийся на намеренно реалистическом и нарочито прозаичном изображении немыслимых и невозможных событий. Полный вариант истории о приключениях Рэндольфа Картера в стране заповедных снов был опубликован лишь после смерти фантаста — в 1943 г., в сборнике «По ту сторону сна».

И хотя Лавкрафт только в 1930 г. четко заявит, что стиль и приемы лорда Дансени для него «неестественны», полный разрыв с «дансенианством» произошел после завершения «Сомнамбулического поиска неведомого Кадата». Во всяком случае, роман, начатый Лавкрафтом сразу же после завершения долгой истории о похождениях Рэндольфа Картера в стране снов, написан в совершенно иной, почти документальной и нарочито реалистической манере.

Текст, впоследствии названный «Историей Чарльза Декстера Варда», видимо, вчерне замышлялся Лавкрафтом еще в 1923 г. Во всяком случае, именно тогда он скопировал из тома проповедника Коттона Мэзера цитату, восходящую к трудам итальянского врача Джованни Борелли, которая будет использована в романе. Но непосредственно за «Историю Чарльза Декстера Варда» Лавкрафт засел лишь в январе 1927 г., скорее всего, планируя создать не слишком большую повесть. И лишь по мере работы текст все разрастался и разрастался, пока, в конце концов, не достиг пятидесяти тысяч слов, став самым длинным из всех произведений Лавкрафта. (На русский роман также переводился под названиями «Жизнь Чарльза Декстера Варда» и «Случай Чарльза Декстера Варда».)

Действие романа разворачивается в родном городе Лавкрафта, и важным подспорьем при создании этого произведения стала подробная монография Г. Кимболл «Провиденс в колониальные времена». Работая в рамках столь полюбившегося ему псевдореализма, Лавкрафт скрупулезно и тщательно описывается происходящие в «Истории Чарльза Декстера Варда» события, четко их датируя и привязывая к конкретным местностям в Провиденсе.

Начинается роман с исчезновения из психиатрической больницы пациента — молодого человека по имени Чарльз Декстер Вард.

Доктор Маринус Бикнелл Виллетт, семейный врач Вардов, уверен, что на безумие молодого человека повлияло его странное

увлечение судьбой отдаленного предка — Джозефа Карвена, в 1692 г. переехавшего из Салема в Провиденс. На протяжении долгих лет Джозеф занимался странными алхимическими изысканиями, используя очень редкие препараты. Поговаривали и о том, что Карвен добывает для опытов трупы на кладбищах. Побывавший однажды в его доме доктор Джон Меррит из Ньюпорта среди многочисленных алхимических трудов заметил книгу Борелли с загадочной цитатой, которую подчеркнул Карвен: «Главные соки и соли (сиречь зола) животных таким способом приготовляемы и сохраняемы быть могут, что муж знающий в силах будет собрать в доме своем весь Ноев Ковчег, вызвав к жизни из праха форму любого животного по желанию своему; подобным же методом из основных солей, содержащихся в человеческом прахе, философ сможет, не прибегая к запретной некромантии, воссоздать тело любого усопшего из предков наших, где бы сие тело погребено ни было»[231]. (Конечно же, находит Меррит в библиотеке алхимика и «Некрономикон», переплетенный в обложку с маскирующим названием «Закон ислама».)

В конец концов, Карвен вступает в конфликт с самыми уважаемыми людьми города, решающими выяснить, чем же он занимается. Они организуют налет на его дом 12 апреля 1771 г. В ходе этого нападения были открыты некие ужасные тайны, произведшие жуткое и травмирующее впечатление на нападавших. Они решают не рассказывать о них миру, тем более что главный виновник понес заслуженное наказание — Джон Карвен был убит. Его тело в запечатанном свинцовом гробу отдали жене, и оно было похоронено на Северном кладбище в Провиденсе.

В XX в. прямой потомок Карвена — Чарльз Декстер Вард — заинтересовался судьбой предка и начал изучать те же алхимические дисциплины, что и погибший маг. Варду удается раскрыть тайну «главных солей» — элементов, составляющих основу любого организма. Манипулируя с «солями», извлеченными из мертвых тел, действительно можно воскресить любого, жившего когда-либо человека. Вооружившись этими знаниями, Вард сначала находит труп Карвена, а затем и пытается его оживить. Однако вскоре доктор Виллетт получает от Чарльза Декстера Варда странное письмо, где тот утверждает, будто «вызвал к жизни страшного монстра, но сделал это лишь во имя науки. А сейчас во имя жизни человечества и всей Земли Вы должны помочь мне загнать чудовище в те черные бездны, откуда оно явилось»[232].

Отправившись на встречу с Вардом, доктор Виллетт с трудом

его узнает. Внешне молодой человек нисколько не изменился, но говорит, используя старинные обороты, и плохо помнит подробности своей жизни. Пытаясь выяснить, что же случилось с его знакомым, доктор проникает в подземелье на месте старого дома Карвена, где Вард ставил опыты. Там Виллетт обнаруживает странные глубокие колодцы, в которых заключены чудовища, возникшие в результат неких экспериментов. На стенах же начертаны заклинания из текстов по черной магии. Одно из этих заклятий, состоящее из двух частей, почему-то крепко врезается в память доктору. Оно звучит так: «ЙАИНГНГАХ ЙОГ-СОТОТ ХИ-АГЕБ ФАИТЮДОГ УАААХ» и «ОГТРОДАИФГЕБЛ-ИХ ЙОГ-СОТОТ НГАХНГАИЙ ЗХРО»[233].

После визита в поместье Виллетт понимает, что старый колдун Карвен сумел вселиться в тело Варда, подчинив его своей власти. Доктор решает встретиться с магом и разоблачить самозванца. В ответ Карвен начинает произносить колдовские формулы, но доктор отвечает вторым заклинанием со стены в подвале. Оно производит на зловещего чернокнижника убийственное действие: «На полу комнаты, там, где за секунду до того находился Джозеф Карвен, теперь лежала лишь кучка легкой, голубовато-серой пыли»[234].

Среди текстов, которые повлияли на роман Лавкрафта, можно отметить роман британского писателя Уолтера де ла Мара «Возвращение», где также идет речь о подмене сущности одного человека другим. В этой книге призрак овладевает телом живого человека, или, как описал это сам Лавкрафт в своем очерке мистической литературы, «в романе “Возвращение” речь идет о душе мертвого уже два столетия человека, которая освобождается из могилы и прицепляется к людям, меняя даже облик жертвы, так что она становится похожей на того, кто уже давно обратился в прах»[235]. Однако, в отличие де ла Мара, Лавкрафта интересует не столько история подмены, сколько тема «запретного знания», вновь, да еще на столь оригинальном материале, прозвучавшая в его прозе. И Карвен, и Чарльз Вард явно вышли за незримые переделы, ограждающие безопасное и полезное научное знание от безумия, таящегося в хаосе.

Впрочем, Лавкрафт ни в коем случае не пытается предложить читателям историю с моралью в конце. Карвен безусловно является негодяем, и автор ни в коем случае ему не симпатизирует. Однако ни его опыты, ни эксперименты Варда не являются принципиально аморальным действом. Это всего лишь рискованная наука, чью опасность порождает сама природа нашей Вселенной, совершенно равнодушной к человеку. Варду просто не повезло — он затеял игру с вещами, ужасной сущности

которых не понимал, и это привело его к гибели.

Хотя в образе Чарльза Декстера Варда, как это обычно и бывает у Лавкрафта, отобразились автобиографические черты создателя романа, внешность героя и отдельные эпизоды детства, видимо, были взяты у У. Морана, жившего в особняке Томаса Хэлси, послужившего прототипом дома Вардов. Как и главный персонаж романа, Моран в детстве был очень болезненным ребенком, и его возили в инвалидной коляске, что вполне мог видеть Лавкрафт.

Один, вроде бы совершенно эпизодический момент в «Истории Чарльза Декстера Варда» бросает некоторый свет на представления Лавкрафта о сущности сверхъестественных сил, проявляющихся в человеческой истории. Когда Чарльз Вард читает заклинание, то среди имен в колдовской формуле можно обнаружить вполне обычные семитические имена Бога: «Заклинаю именем Адонаи Элохим, Адонаи Иеговы, Адонаи Саваофа»[236]. При этом заклинание оказывается вполне работоспособными. Несмотря на весь свой атеизм, Лавкрафт, конечно же, не мог не знать, что перечисленные им имена обозначают Бога в иудейской и христианской традиции. Заклинатель же использует их наравне с Йог-Сототом и прочими именами выдуманных и даже демонических сущностей. (Сходная ситуация уже возникала в «Кошмаре в Ред-Хуке», где Томас Мелоун видел надпись, которая якобы «носила очевидное сходство с самыми жуткими заклинаниями, которыми когда-либо вызывали дьявола под крышами безбожной Александрии:

HEL. HELOYM. SOTHER. EMMANVEL. SABAOTH. AGLA. TERTRAGRAMM AT ON. AGYROS. OTHEOS. ISCHIROS.

ATHANATOS. IEHOVA. VA. ADONAI. SADAY. HOMOVSION. MESSIAS. ESCHEREHEYE»)[237].

Объяснен этот момент в романе может быть двояко: либо Лавкрафт в середине 20-х гг. XX в. воспринимал христианского Бога в качестве злого божества, что маловероятно, учитывая неверие, давно ставшее его принципиальной позицией. Либо он планировал расширить пантеон Великих Древних, введя в него божеств различных религий, как исчезнувших, так и продолжающих существовать, имея миллионы приверженцев. В такой интерпретации уже вся история религиозной мысли человечества выглядела бы как одна огромная «ошибка интерпретации» — люди всегда принимали могущественных инопланетян за богов.

Однако, если подобная идея и пришла в голову Лавкрафта при написании романа, впоследствии он от нее отказался. Изобретать собственных богов на страницах книг оказалось

интереснее, нежели еще раз показывать, как якобы ошибаются люди, придерживающиеся современных религиозных традиций.

Хотя Лавкрафт и довел «Историю Чарльза Декстера Варда» до конца, результатами проделанной работы он явно был разочарован. Текст показался ему громоздким и старомодным, вряд ли способным кого-либо заинтересовать. Поэтому он отложил его в «долгий ящик», и роман пролежал в архиве писателя до самой его смерти. Издана сокращенная версия «Истории Чарльза Декстера Варда» была лишь в 1941 г., в двух номерах «Уиерд Тейлс».

Впечатляющим финалом, завершившим творческий подъем Лавкрафта, начавшийся после его возвращения из Нью-Йорка в Провиденс, оказался рассказ «Сияние извне». (На русский язык название также переводилось как «Космический цвет» и «Цвет из иных миров».) Это произведение относится к числу наиболее литературно совершенных и, пожалуй, является самым пугающим во всем лавкрафтианском наследии. Сам Лавкрафт хорошо осознавал художественную силу «Сияния извне» и очень ценил этот рассказ, относя его к числу своих несомненных удач.

Мрачная атмосфера рассказа начинает нагнетаться с первых его строк, ставших почти хрестоматийными: «К западу от Аркхэма высятся угрюмые кручи, перемежающиеся лесистыми долинами, в чьи непролазные дебри не доводилось забираться ни одному дровосеку. Там встречаются узкие лощины, поросшие деревьями с причудливо изогнутыми стволами и столь густыми кронами, что ни одному лучу солнца не удается пробиться сквозь их своды и поиграть на поверхности сонно журчащих ручьев. По отлогим каменистым склонам холмов разбросаны древние фермерские угодья, чьи приземистые, замшелые строения скрывают в своих стенах вековые секреты Новой Англии. Там повсюду царит запустение — массивные дымоходы разрушены временем, а панеллированные стены опасно заваливаются под тяжестью низких двускатных крыш»[238].

Анонимный рассказчик производит геодезические замеры в местности западнее Аркхэма, где планируется создать обширное водохранилище. Расспрашивая местных жителей об окрестностях, он узнает о существовании загадочной Испепеленной Пустоши и неких жутких событиях, впоследствии прозванных «страшными днями». В ходе своих изысканий геодезист натыкается на «пустошь» и оказывается поражен ее странным видом: «На всем протяжении моего пути через пустошь я не встретил ни малейших признаков растительности. Повсюду, насколько хватало глаз, недвижимо, не колышимая ни единым дуновением ветра, лежала мельчайшая серая пыль или, если угодно, пепел. В

непосредственной близости от пустоши деревья имели странный, нездоровый вид, а по самому краю выжженного пятна стояло и лежало немало мертвых гниющих стволов. Как ни ускорял я шаг, а все же успел заметить справа от себя груду потемневших кирпичей и булыжника, высившуюся на месте обвалившегося дымохода, и еще одну такую же кучу там, где раньше, по всей видимости, стоял погреб. Немного поодаль зиял черный провал колодца, из недр которого вздымались зловонные испарения и окрашивали проходящие сквозь них солнечные лучи в странные, неземные тона»[239].

Продолжив расспросы, главный герой сталкивается со странным явлением — местные упорно советуют не прислушиваться к бредням старика Эми Пирса. В итоге рассказчик, естественно, решает обратиться именно к нему. (Благо, что Пирс и живет недалеко от Испепеленной Пустоши.) И старик действительно оказывается главным хранителем правды о событиях, случившихся в 1882 г. и сопровождавшихся рядом загадочных смертей.

Все началось с метеорита, упавшего на ферме Нейхема Гарднера, в те годы находившейся там, где ныне простиралась только пустошь. Обнаружив метеорит, хозяин фермы вызвал ученых из Мискатоникского университета, которые были крайне поражены свойствами и внешним видом небесного гостя: «Он действительно оказался мягким, как глина или как смола, и потому небольшой кусочек, который ученые мужи унесли в университет для анализа, им пришлось скорее отщипнуть, нежели отломить от основной глыбы… На наковальне он только подтвердил свою податливость, а в затемненной камере — люминесцентность. Его нежелание остывать окончательно взбудоражило весь технологический колледж. И после того, как спектроскопия показала наличие световых полос, не имеющих ничего общего с полосами обычного спектра, среди ученых только и было разговоров, что о новых элементах, непредсказуемых оптических свойствах и прочих вещах, которые обыкновенно изрекают ученые мужи, столкнувшись с неразрешимой загадкой»[240]. Более того, при вскрытии метеорита внутри его обнаружилось шарообразное тело («глобула»), совершенно неописуемого цвета — «да и цветом-то его можно было назвать лишь с большой натяжкой — настолько мало общего имел он с земной цветовой палитрой»[241]. От обычных метеоритов находка с фермы Гарднеров отличалась еще и тем, что быстро уменьшалась в размерах, а затем и исчезла полностью.

Однако эта история оказалась лишь прологом к жутким напастям, обрушившимся на Нейхема Гарднера и его семью.

Урожай, весной грозивший стать чудесным, полностью пропал — «к нежному вкусу плодов примешивалась неизвестно откуда взявшаяся тошнотворная горечь и приторность, так что даже малейший надкус вызывал непреодолимое отвращение. То же самое творилось с помидорами и дынями…»[242]. В окрестностях фермы стали появляться жутковатые растения и видоизмененные животные. «Сам Нейхем выразился по этому поводу достаточно определенно: однажды он заявил, что его беспокоят следы на снегу. На первый взгляд то были обыкновенные беличьи, кроличьи и лисьи следы, но наметанный глаз потомственного фермера уловил нечто не совсем обычное в рисунке каждого отпечатка и в том, как они располагались: таинственные следы только отчасти соответствовали анатомии и повадкам белок, кроликов и лис, водившихся в здешних местах испокон веков. Эми не придавал этим разговорам большого значения до тех пор, пока однажды ночью ему не довелось, возвращаясь домой из Кларкс-Корнерз, проезжать мимо фермы Нейхема. В ярком свете луны дорогу перебежал кролик, и было в этом кролике и его гигантских прыжках нечто такое, что очень не понравилось ни Эми, ни его лошади. Во всяком случае, понадобился сильный рывок вожжей, чтобы помешать последней стремглав броситься наутек»[243].

И наконец, жуткие превращения стали происходить с землей и зданиями на участке Гарднеров. Первым это заметил мельник из Болтона, однажды ночью проезжавший по дороге мимо фермы. «Ночь выдалась на редкость темной, от слабеньких фонарей, установленных на крыльях пролетки, было мало толку, но когда мельник спустился в долину и приблизился к нейхемовской ферме, окружавшая его тьма странным образом рассеялась. Это было поразительное зрелище: насколько хватало глаз, вся растительность — трава, кусты, деревья — испускала тусклое, но отчетливо видимое сияние, а в одно мгновение мельнику даже почудилось, что на заднем дворе дома, возле коровника, шевельнулась какая-то фосфоресцирующая масса, отдельным пятном выделившаяся на общем светлом фоне»[244].

Затем лишилась рассудка Небби, жена Нейхема, которая начала постоянно кричать, будто «что-то неотступно следовало за ней, оно постоянно изменялось и пульсировало, оно надрывало ее слух чем-то, лишь очень отдаленно напоминающим звук. С ней что-то делали — высасывали что-то — в ней есть нечто, чего не должно быть — его нужно прогнать — нет покоя по ночам — стены и окна расплываются, двигаются…»[245]. Вскоре после этого с ума сошел и средний сын Нейхема и Небби — Таддеус. Он мог только, хихикая, шептать: «Там, внизу, живет свет», и его заперли

вместе с матерью. Навестившего однажды своего соседа Эми Пирса охватывает ужасное ощущение при виде Гарднеров. «Ими овладела тупая покорность судьбе, как если бы они уже прошли половину пути по охраняемому невидимыми стражами проходу, ведущему в темный, но уже ставший привычным мир, откуда нет возврата»[246].

Наконец, пропали два других сына Нейхема, а когда Эми Пирс, после долгого перерыва, вновь решил навестить ферму друга, произошло нечто совсем ужасное. Он наткнулся на Гарднера-старшего, тоже впавшего в безумие. Оставив его в покое, Пирс на втором этаже нашел останки его жены — почти разложившиеся и все-таки еще живые. Судя по всему, он убил Небби. Во всяком случае, рассказчик по этому поводу замечает следующее: «Эми не стал вдаваться в дальнейшие подробности этой чудовищной сцены, но из его рассказа я понял, что, когда он покидал комнату, бесформенная груда в углу больше не шевелилась. Есть вещи, о которых лучше не распространяться, потому что акты человеческого милосердия иногда сурово наказываются законом»[247].

А после этого нечто жуткое произошло и с Нейхемом: «Высохшие участки тела на глазах осыпались на пол, образуя кучки мелкого пепельно-серого порошка. Эми не смог заставить себя прикоснуться к нему, а только с ужасом посмотрел на разваливающуюся темную маску, которая еще недавно была лицом его друга»[248]. Распадаясь в прах, Гарднер все-таки оказался в силах произнести монолог, по сей день остающийся одним из самых впечатляющих в истории хоррора: «Не знаю… не знаю… просто сияние… оно обжигает… холодное, влажное, но обжигает… живет в колодце… я видел его… похоже на дым… колодец светится по ночам… Тед и Мервин и Зенас… все живое… высасывает жизнь из всего живого… в камне с неба… оно было в том камне с неба… заразило все кругом… не знаю, чего ему надо… та круглая штука… ученые выковыряли ее из камня с неба… они разбили ее… она было того же цвета… того же цвета, что и листья, и трава… в камне были еще… семена… яйца… они выросли… впервые увидел его на этой неделе… стало большое, раз справилось с Зенасом… сначала селится у тебя в голове… потом берет всего… от него не уйти… оно притягивает… ты знаешь… все время знаешь, что будет худо… но поделать ничего нельзя… я видел его не раз… оно обжигает и высасывает… оно пришло оттуда, где все не так, как у нас… так сказал профессор… он был прав… берегись, Эми, оно не только светится… оно высасывает жизнь…»[249]

Испуганный Пирс возвратился на ферму Гарднеров вместе с

полицейскими, которые нашли в колодце останки сыновей Нейхема — Мервина и Зенаса. Осмотр места происшествия затянулся до вечера, и это едва не привело к катастрофе. Сначала полицейские и Пирс заметили, как все меняется вокруг на ферме: «Вся природа замерла в жутком оцепенении, но то, что вселилось в черные, голые ветви росших во дворе деревьев, по-видимому, не имело к природе никакого отношения, иначе как объяснить тот факт, что они двигались на фоне всеобщего мертвого затишья! Они судорожно извивались, как одержимые, пытаясь вцепиться в низколетящие облака, они дергались и свивались в клубки, как если бы какая-то неведомая чужеродная сила дергала за связывающую их с корнями невидимую нить… Лампа, которую Эми незадолго до того затушил, действительно не была нужна, так как все деревянные предметы вокруг начали испускать все то же ненавистное свечение. Оно разливалось по широким половицам и брошенному поверх них лоскутному ковру, мерцало на переплете окон, пробегало по выступающим угловым опорам, вспыхивало на буфетных полках и над камином и уже распространялось на двери и мебель. Оно усиливалось с каждой минутой, и вскоре уже ни у кого не осталось сомнений в том, что, если они хотят жить, им нужно немедленно отсюда убираться»[250].

В ужасе перед необъяснимым явлением люди удрали через черный ход и, отойдя на некоторое расстояние от фермы, увидели кульминацию ужасных событий: «Трава, деревья, постройки и даже те участки растительности, что еще не были затронуты обжигающим дыханием серой смерти, — все было охвачено зловещим сиянием… Холодное смертоносное пламя поднялось до самых облаков — оно волновалось, бурлило, ширилось и вытягивалось в длину, оно уплотнялось, набухало и бросало в тьму блики всех цветов невообразимой космической радуги. А затем отвратительная тварь стремительно рванулась в небо и бесследно исчезла в идеально круглом отверстии, которое, казалось, специально для нее кто-то прорезал в облаках»[251]. От фермы осталось только голое, выжженное пространство, которое местные назовут Испепеленной Пустошью. Однако не эти финальные ужасы повредили рассудок Пирса. Его подкосило другое: «Он задержался лишь на мгновение, но этого мгновения было достаточно, чтобы увидеть, как там, далеко внизу, с обожженной, безжизненной земли поднялась тоненькая светящаяся струйка — поднялась только затем, чтобы тут же нырнуть в бездонную черную пропасть, откуда совсем недавно ушла в небо светящаяся нечисть… Эми узнал этот цвет и понял, что последний слабый отросток чудовищной твари затаился все в

том же колодце, где и будет теперь сидеть, ожидая своего часа»[252].

В финале рассказчик заявляет, что будет счастлив, когда эта проклятая земля скроется под водой, однако указывает, что не решится «отпить и глотка из аркхэмского водопровода»[253]. А также его пугают жуткие сны, где ему является жуткое, «пепельно-серое, визжащее, разваливающееся на куски чудовище», похожее на Эми Пирса.

Лавкрафт уверенно насытил рассказ вполне правдоподобными деталями, связанными с реальной географией Новой Англии. Например, упомянутое в рассказе водохранилище имеет своим прототипом либо водохранилище Квоббин в центральной части Массачусетса, которое запланировали соорудить именно в 1926 г., либо водохранилище Скитуэйт в Род-Айленде, уже построенное в том году. Но одновременно видна и четкая привязка событий «Сияния извне» к конкретным местностям «альтернативной» Новой Англии, вроде Аркхэма и Мискатоника, что также придает тексту заметную ауру псевдореализма.

Находясь в русле традиционных воззрений Лавкрафта на Вселенную как на место, враждебное человеку и для него плохо приспособленное, всегда готовое обернуться худшей стороной, «Сияние извне» напрямую их не декларирует. Во многом рассказ стал безусловным шедевром благодаря тому, что философские идеи Лавкрафта в нем лишь подразумеваются, они растворены в художественной ткани и все же составляют с ней единое целое, определяя ход сюжета. Пришелец из метеорита не питал зла по отношению к семье Гарднер, он был с ними просто несовместим, поскольку пришел из совершенно иного мира. Чтобы выжить и бежать, он должен был питаться, а равнодушная Вселенная подсунула ему в качестве единственной пищи души и тела людей. И не случайно наибольший ужас у героя-рассказчика в «Сиянии извне» вызывают бескрайние космические просторы, откуда пришел монстр с Испепеленной Пустоши: «Мне смутно хотелось, чтобы налетевшие вдруг облака закрыли над собой неисчислимые звездные бездны, нависшие над моей головой и рождавшие первобытный страх в глубине моей души»[254].

Конечно, при желании возможно выявить и следы некоторого влияния на отдельные эпизоды «Сияния извне» работ предшественников Лавкрафта в создании «литературы ужасов» — например, «Повести о белом порошке» Мейчена, которую нельзя не вспомнить, читая о добивании Эми Пирсом того, во что превратилась Небби Гарднер. Но делать этого откровенно не хочется. Эта мощная, захватывающая и откровенно пугающая

вещь сделана настолько талантливо и органично, что, в отличие от ряда других текстов Лавкрафта, словно бы сопротивляется нудному литературоведческому анализу.

Однако, при всех достоинствах «Сияния извне», история ее публикации оказалась непростой. По совершенно непонятным причинам ее отверг Ф. Райт в «Уиерд Тейлс». Лавкрафт пытался пристроить рассказ в «Аргози Олл Стори», а затем отослал в «Эмейзинг Сториз». Хотя этот журнал и специализировался на чистой научной фантастике, формально история Лавкрафта, рассказывавшая о пришельце из космоса (пусть и настолько странном и пугающем), подходила изданию. Увы, прижимистый и жадноватый Хьюго Гернсбек, главный редактор «Эмейзинг Сториз», опубликовав «Сияние извне» в сентябре 1927 г., заплатил его автору лишь двадцать пять долларов. Причем сделал это только после трех писем с напоминаниями о необходимости выплаты гонорара. Разгневанный Лавкрафт решил больше никогда не иметь дел с «Эмейзинг Сториз», а Гернсбека до конца дней называл не иначе как «Хью-крыса».

Еще работая над «Сиянием извне», фантаст был вынужден завершить и быстро перепечатать свое эссе «Сверхъестественный ужас в литературе», предназначавшееся для журнала «Риклюз». Этот замечательный текст действительно вышел в первом номере журнала У.П. Кука в августе 1927 г. Однако первый номер «Риклюза», планировавшегося в качестве ежеквартального издания, оказался одновременно последним и единственным. Журнал приказал «долго жить», оставшись в памяти потомков исключительно благодаря публикации главного «хорророведческого» текста Лавкрафта.

В конце 1926 или в начале 1927 г. была написана первая статья из посвященных Лавкрафту, но появившихся на страницах профессиональной, а не любительской прессы. Ее автором был Г. Уолф, ведший постоянную колонку в «Экрон Бикен джорнэл». Он и Лавкрафт совершенно случайно познакомились у Лонга, и журналист, видимо, сначала был поражен самим писателем, а затем и его рассказами, которые он решил просмотреть в «Уиерд Тейлс». В статье, вышедшей весной 1927 г., Уолф назвал Лавкрафта замечательным, но пока неоцененным автором потрясающих «страшных рассказов» и предрек несомненный успех книге, в которой они будут собраны. Он не ошибся, но, к сожалению, его предсказание исполнилось только после смерти героя статьи.

## *СОРАТНИКИ И ПРЕДШЕСТВЕННИКИ*

Об этом британском авторе с причудливой биографией и странными литературными и философскими взглядами Г.Ф. Лавкрафт отозвался так: «Даже речи не может идти о сомнениях в даровании мистера Блэквуда, ибо еще никто с таким искусством, серьезностью и детальной точностью не передавал обертоны некоей странности в обычных вещах и происшествиях, никто со столь сверхъестественной интуицией не складывал деталь к детали, чтобы вызвать чувства или ощущения, помогающие преодолеть переход из реального мира в нереальный мир или в видения. Не очень владея поэтическим колдовством, он все же является бесспорным мастером сверхъестественной атмосферы и умеет облечь в нее даже самый обыкновенный психологический фрагмент»[255]. И хотя для многих современных читателей хоррора имя Блэквуда мало что говорит, несколько его рассказов о сверхъестественном являются безусловными шедеврами.

Элджернон Генри Блэквуд родился 14 марта 1869 г. в Шутерз-Хилле, в графстве Кент. (Ныне это часть Большого Лондона.) Его матерью была вдовствующая герцогиня Манчестерская, а отец, сэр Стивенсон Артур Блэквуд, служил высокопоставленным чиновником в почтовом министерстве. Семья Элджернона принадлежала не к господствующей в Британии англиканской церкви, а к гораздо более жесткой, ультрапротестантской кальвинистской религиозной общине. Постепенное разочарование в ханжеском и ригористичном протестантизме усилилось у будущего писателя после того, как он год провел в закрытой школе Моравских Братьев в Германии. Блэквуд отвернулся от христианства и занялся мистическими поисками в других религиозных системах, продолжавшимися в течение почти всей его жизни.

Первым его увлечением стал индуизм — Блэквуд прочитал «Веды» и «Бхагават-Гиту», активно занимался йогой. Одновременно он попытался стать врачом-психиатром, стремясь воплотить в жизнь мечту, возникшую у него еще в четырнадцать лет. (Мечта эта так и не исполнилась, но позднее Блэквуд сделает психиатром Джона Сайленса, героя самого известного цикла его рассказов — «Джон Сайленс, необыкновенный доктор».)

Завершив обучение в Кембридже, Блэквуд на короткий срок уехал в Швейцарию. Он хотел было продолжить обучение в Эдинбургском университете, когда в его жизни вдруг произошел странный психологический перелом. Блэквуд бросил Старый Свет и в 1890 г. уехал в Канаду, чтобы работать на собственной ферме. Как и следовало ожидать, фермерская авантюра закончилась

крахом, равно как и попытка заняться бизнесом.

В итоге, разругавшись с родителями, требовавшими его возвращения, Элджернон Блэквуд на несколько месяцев отправился в странствие по канадской глуши. (Впечатления от этого путешествия по огромной и дикой стране позднее отразились в повести «Вендиго».) Из Канады Блэквуд перебрался в Нью-Йорк, где сумел пристроиться репортером в газету «Ивнинг сан». «Большое Яблоко» не оказалось слишком благосклонным к молодому англичанину. Его обворовывали и обманывали, он жестоко и тяжело болел. Позднее Блэквуд заявлял, что Нью-Йорк ежечасно посыпал его раны солью и поливал кислотой.

Однако нью-йоркские испытания не оказались совершенно бесплодными — Блэквуд приобрел умение быстро и много писать, пробуя силы не только в сиюминутной журналистике, но и в сочинении более серьезной прозы. В 1895 г. ему удалось перейти на лучше оплачиваемую работу в «Нью-Йорк тайме». И все же, несмотря на прошедшие годы, прижиться в Соединенных Штатах Блэквуд так и не сумел. В 1899 г. он вернулся в Великобританию.

В Англии Блэквуд, за годы американских бедствий не утративший интереса к мистике, в 1900 г. вступил в оккультный орден «Золотая Заря». Это решение, наряду с сохранявшимся увлечением индуистскими доктринами, сильно повлияло на убеждения писателя, отразившиеся и в его книгах. Блэквуд активно работал над текстами о сверхъестественном, которые в 1906 г. вышли в виде сборника «Пустой дом и другие истории о привидениях».

Настоящий успех пришел к писателю после публикации серии рассказов о докторе Джоне Сайленсе, психиатре, расследующем загадочные и необъяснимые случаи, произошедшие с его пациентами. Несмотря на то что главный герой выглядел достаточно бледно и как персонаж уступал другим литературным охотникам за призраками, вроде Дайсона из рассказов А. Мейчена или Карнаки из цикла У. Ходжсона, в англоязычной литературе именно он остался в качестве архетипического «исследователя необъяснимого».

В 1907 г. Блэквуд написал повесть «Ивы», где, по совершенно справедливому мнению Г.Ф. Лавкрафта, «строгое искусство мистера Блэквуда достигает своих высот, и впечатление создается повествованием без единого лишнего параграфа и единой фальшивой ноты»[256]. В этом произведении «парочка путешественников, к своему ужасу, сталкивается с неведомыми существами, живущими на островке на Дунае»[257]. Действительно, повесть, без сомнения, является не только одной из вершин творчества Блэквуда, но одним из самых удачных

произведений хоррора в английской литературе начала XX в. Именно в «Ивах» устами одного из героев писатель изложил важнейшую идею своих произведений, посвященных сверхъестественному: «Всю свою жизнь… я сам не знаю почему, явственно ощущал, что есть какое-то иное пространство, иной мир, не такой уж далекий, строго говоря, но совершенно несхожий с нашим; там происходят вещи невероятно значительные, там устрашающе огромные существа устремляются навстречу великим откровениям, в сравнении с которыми все наши земные проблемы — расцвет и падение государств, судьбы империй, гибель армий и континентов — поистине ничто, горстка праха… Ты считаешь, что это духи стихий, а я — что древние божества. Однако теперь я точно знаю, что это — ни то ни другое. Духи стихий и божества все же хоть как-то доступны нашему разумению, поскольку связаны с людьми самим фактом верования или обрядом жертвоприношения. Но те потусторонние сущности, которые нас сейчас окружают, не имеют ничего общего с человеком — лишь по какой-то случайности их мир вошел во взаимодействие с нашим»[258]. Под этими словами охотно подписался бы и Г.Ф. Лавкрафт.

Литературная популярность и коммерческий успех книг позволили Блэквуду в 1908 г. перебраться в Швейцарию, где он написал целый ряд известных произведений, в том числе и своего рода «духовную автобиографию» — роман «Кентавр». В это же время была издана и повесть «Вендиго», считающаяся второй по значению «историей ужасов» в творчестве английского автора. Лавкрафт так изложил ее содержание: «Еще одно сильное, но не выдержанное до конца сочинение — “Вендиго”, где нам показывают ужасные свидетельства существования лесного демона, о котором по вечерам шепчутся дровосеки Северных лесов. То, как некоторые следы рассказывают о невероятных вещах, воистину триумфальное достижение мастера»[259]. Однако этот краткий пересказ не отражает всей атмосферности этой повести, на страницах которой лежит отсвет воспоминаний Блэквуда о путешествиях по диким канадским лесам. Как и в «Ивах», он достигает здесь высот пугающего, не столько показывая, сколько намекая на непереносимый ужас, с которым столкнулись его герои. К сожалению, с русскими переводами повести возникала парадоксальная ситуация — лучше всего дух текста Блэквуда удалось предать В. Максимову, одновременно исказившему ее содержание и дополнившему разнообразной отсебятиной. Перевод же Е. Пучковой, при всей формальной адекватности, получился сухим и невыразительным.

В годы жизни в Швейцарии Блэквуд активно путешествовал,

посещая соседние европейские страны, а также Кавказ и Египет. Под впечатлением от поездки в Африку позднее он написал роман «Волна», посвященной реинкарнации.

Мирная писательская жизнь закончилась с началом Первой мировой войны. Из патриотических соображений Блэквуд поступил на службу в британскую военную разведку и активно выполнял ее задания в Швейцарии. Впрочем, разведывательные операции не помешали писателю создать в это же время еще несколько романов.

Вернувшись после окончания войны в родной Кент, Блэквуд продолжил писать прозу (в том числе о детях и для детей), хотя творческая активность его заметно снизилась. Он также по-прежнему интересовался мистическими теориями, в частности, внимательно ознакомился с оккультно-религиозными системами Г.И. Гурджиева и П.Д. Успенского.

В1934 г. успех к писателю пришел на совершенно неожиданном поприще после того, как Блэквуд начал выступать на Би-би-си с чтением рассказов о привидениях. Передача снискала экстраординарное внимание слушателей, и Блэквуд перешел на сочинение радиопьес, а в 1936 г. даже участвовал в первых опытах по практическому использованию телевидения. Вершиной признания Блэквуда стал 1949 г., когда его наградили орденом Британской империи. Скончался писатель 10 декабря 1951 г., оставив после себя тринадцать романов и более двухсот повестей, рассказов и очерков.

Как и в случае с А. Мейченом, влияние Э. Блэквуда на Г.Ф. Лавкрафта сильно преувеличивают. Познакомившись в начале 20-х гг. XX в. с произведениями британского мастера, американский фантаст не мог не восхититься некоторыми из них (в первую очередь «Ивами»). Однако ни стиль Блэквуда, местами откровенно слащавый и сентиментальный, ни его мистические идеи, вроде пантеизма и переселения душ, не могли привлечь и заинтересовать Лавкрафта. Единственная близкая ему мысль — о неизмеримо ужасных существах, способных в отдельных местностях проникать в нашу реальность, — совершенно независимо от Блэквуда уже воплотилась в таких лавкрафтовских рассказах, как «Дагон» и «Праздник». Отдавая должное британскому мистику и считая его одним из четырех величайших создателей текстов хоррора первой половины XX в., в начале 20-х Лавкрафт уверенно шел в литературе своим собственным путем.

# Глава 11
# ИРОНИЧНЫЙ МИФОТВОРЕЦ

В 1926 г. в кругу многочисленных «друзей по переписке» Лавкрафта появились два корреспондента, ставшие не только его хорошими друзьями, но и литературными продолжателями. Более того, одному из них мы все в значительной степени обязаны тем, что Лавкрафт не был забыт после смерти, в отличие от многих других авторов мистической литературы начала XX в. Этим корреспондентом был, конечно же, Огюст Дерлет, в то время всего лишь студент университета Висконсина (г. Мэдисон). Он связался с Лавкрафтом, переслав свое послание через «Уиерд Тейлс», где уже напечатал в майском номере за 1926 г. первый рассказ «Летучие мыши на колокольне». С августа 1926 г. между ним и фантастом из Провиденса завязалась постоянная переписка, продлившаяся до смерти одного из адресатов.

Активный и пробивной Дерлет оказался для него не только хорошим «собеседником в письмах», но и отличным помощником в деле пристраивания лавкрафтовских рассказов в журналы. Причем занимался он этим даже в тех случаях, когда сам Лавкрафт не слишком хотел публиковать текст. Так, пусть еще и в микроскопическом масштабе, но уже начала складываться ситуация с посмертным наследием фантаста, единственным истинным и законным хранителем которого Дерлет объявит себя явочным порядком.

Другим новым другом Лавкрафта стал Дональд Уондри, молодой поэт, ранее уже вступивший в переписку с К.Э. Смитом. Он был уроженцем Миннесоты и проживал в городе Сент-Поле. Хотя истинным призванием Уондри всегда была поэзия, философская и нередко меланхоличная, он стремился писать и фантастические рассказы. Они, конечно же, уступают текстам и Лавкрафта, и К.Э. Смита, но в некоторых из них (например, в «Красном мозге» и «Колоссе») ему удалось создать ужасающие картины огромной и враждебной Вселенной. Как и Дерлет, Уондри при случае выполнял роль добровольного «литературного агента» Лавкрафта, пристраивая в журналы рассказы старшего друга. Так, именно он положительно повлиял на Ф. Райта, когда тут раздумывал над досужим вопросом, — публиковать или не публиковать «Зов Ктулху». В июле 1927 г. Уондри смог лично познакомиться с Лавкрафтом, добравшись автостопом из Миннесоты до Род-Айленда.

В это же время у Лавкрафта завязалась переписка с Уолтером

Коутсом, знатоком и любителем прошлого Новой Англии, а также издателем журнала «Дрифтвинд». Коутс предложил новому приятелю сотрудничество, и в октябре 1926 г. на страницах журнала появилась статья «Материалист сегодня». Это краткое изложение постулатов материализма в настоящее время может служить лишь очередным примером узости и убогости чисто философских взглядов Лавкрафта. Тем не менее Коутсу текст понравился, и он даже выпустил его в виде отдельной брошюры тиражом в пятнадцать экземпляров. В дальнейшем в его издании появится и множество стихотворений Лавкрафта.

По начавшей складываться хорошей традиции лето ознаменовалось для Лавкрафта целым рядом путешествий в компании друзей (в частности, Ф. Лонга и Д. Уондри). С июля по сентябрь 1927 г. он сумел посетить разные города целых четырех штатов — Мэн, Массачусетс, Нью-Гэмпшир и Вермонт. Последний совершенно очаровал его своими пейзажами, что и отразилось в более поздней прозе. А в Нью-Гэмпшире Лавкрафт впервые увидел настоящие горы, пусть и не слишком высокие, всего лишь в 1800 метров, — Белые горы Нью-Гэмпшира.

На фоне волнующих впечатлений от новых мест и новых приятелей собственно литературные дела фантаста шли не слишком успешно. Многообещающе выглядел только неожиданно возникший проект представительного сборника рассказов, который должен был выйти «под эгидой» «Уиерд Тейлс». Ф. Райт заставил Лавкрафта тщательно продумать состав сборника и выбрать к нему заголовок. Писатель решил, что самым удачным будет следующий: «Изгой и другие рассказы». К сожалению, из этой затеи ничего не вышло, проект сборника так и остался лишь проектом. Единственным плюсом, сопровождавшим это неудачное мероприятие, оказалась публикация «Затаившегося страха» в «Уиерд Тейлс». Лавкрафт, хоть и относившийся скептически к этому тексту, все же решил поместить его в сборник. А Ф. Райт издал «Затаившийся страх», выплатив автору гонорар в семьдесят восемь долларов.

Тогда же У.П. Кук попытался опубликовать «Заброшенный дом» в виде отдельной книжки. Неуемный авантюрист от печатного дела добился того, что было напечатано целых триста экземпляров книжки, но затем его постигла целая череда несчастий, увенчавшаяся окончательным разорением в начале разразившейся Великой депрессии. В результате в виде отдельного издания «Заброшенный дом» так и не попал к читателям.

Не слишком успешными оказывались и очередные поиски альтернативы «Уиерд Тейлс». По наводке Дерлета Лавкрафт

отослал несколько рассказов в новый журнал «Тейлс оф Мэйджик энд Мистери», начавший выходить в декабре 1927 г. Однако к публикации приняли только один «Холодный воздух», да и заплатили за него лишь восемнадцать долларов. Может быть, в дальнейшем сотрудничество Лавкрафта с «Тейлс оф Мэйджик энд Мистери» могло бы еще и наладиться, если бы выпуск издания не прекратился в апреле 1928 г.

Порадовало только неожиданное признание Лавкрафта за границей — в Великобритании вышла антология мистических рассказов, куда был включен его «Кошмар в Ред-Хуке». К 1927 г. это была первая публикация лавкрафтовской прозаической вещи в книге с твердым переплетом.

В 1928 г. Лавкрафт также неожиданно стал персонажем литературного произведения — Ф.Б. Лонг вывел своего старого друга в качестве одного из главных героев рассказа «Космические пожиратели». Хотя персонаж назван лишь по имени — Говард, — обрисован он вполне узнаваемо: высокий и худой, при этом слегка сутулый и с широкими плечами. Ему, а также персонажу по имени Фрэнк (под которым Лонг, нисколько не смущаясь, явно имел в виду себя) пришлось столкнуться с таинственными чудовищами, пожирающими человеческие мозги. Легковесный рассказ Лонга, может, и не заслуживал бы упоминания, если бы его автор не затеял литературную игру, в которую впоследствии активно включится и Лавкрафт, и многие другие его друзья и приятели. Основному тексту Лонг предпослал эпиграф в виде цитаты из «Некрономикона», якобы в переводе известного алхимика Джона Ди. При издании в июльском номере «Уиерд Тейлс» за 1928 г. эпиграф потеряли, однако начало игре было положено. Отныне Лавкрафт примется развивать выдуманную им мифологию в своих рассказах, ссылаясь на ужасных существ и загадочные тексты, упомянутые в книгах его друзей. А те станут платить ему той же монетой.

Другой формой литературной игры оказались истории о снах, про которые Лавкрафт сообщал друзьям в письмах. Иногда из этого вырастали целые произведения, не всегда принадлежавшие его перу. Например, Лавкрафта очень поразил подробный и сложный сон, приснившийся ему накануне Хеллоуина 1927 г. В этом сновидении события разворачивались в Испании, в эпоху римского владычества над полуостровом. Лавкрафту снилось, что он — квестор Луций Целий Руф, планирующий поход против загадочных дикарей, якобы обитающих в районе современного города Памплона. Дикари нередко нападают на местных жителей, которых утаскивают в горы и приносят в жертву неведомым богам. Руф, вместе с местным проконсулом Публием Скрибонием

Аибоном, во главе когорты легионеров отправляется в горы. Их встречает зловещий бой дикарских барабанов, а по мере подъема, пока надвигается ночь и сгущается тьма, римские всадники начинают ощущать непреодолимое беспокойство. Внезапно всеми овладевает неудержимая паника, кони приходят в бешенство, проводник римлян бросается на собственный меч, а воины в ужасе разбегаются, видимо, спеша к неизбежной гибели.

Потрясенный глубиной и реализмом сновидения Лавкрафт не только подробно записал его, но и отослал эту запись сразу нескольким друзьям, в том числе и Ф.Б. Лонгу. Когда же Лонг попросил разрешения использовать письмо в качестве материала для небольшой повести, которую он в это время сочинял, то Лавкрафт охотно это разрешил. Повесть получила название «Ужас с холмов» и была издана в «Уиерд Тейлс» в номерах за январь и февраль 1931 г.

Однако история с «римским сновидением» Лавкрафта на этом не завершилась. В ноябре 1927 г. ему приснился сон, в котором он повстречал водителя трамвая, у которого вместо лица был «белый конус, прикрепленный к кроваво-красному щупальцу»[260]. Лавкрафт подробно изложил очередное, поразившее его сновидение в письме к Д. Уондри и, судя по всему, накрепко забыл об этом.

Уже после смерти друга Уондри передал изложения обоих снов своему знакомому Д. Миску, редактору журнала «Сайенти-Снэпс». Миск обработал тексты, придав им вид более-менее законченных произведений, и опубликовал в 1940 г. на страницах своего журнала под заголовками «Очень древний народ» и «Нечто в лунном свете». Автором текстов был указан, конечно же, Г.Ф. Лавкрафт. Позднее эти отрывки нередко публиковались как его рассказы, начиная со сборника «Маргиналиа», выпущенного О. Дерлетом в 1944 г.

Трудно сказать, как бы отнесся сам Лавкрафт к такой публикации. С одной стороны, записи его снов нередко выглядят вполне оформленными литературными текстами (например, рассказ, издающийся под названием «Священник-злодей» или «Служитель зла»). С другой стороны, сам он не планировал публиковать эти записи. Впрочем, последнее вряд ли может служить решающим аргументом в споре. Ведь Лавкрафт не решался издать даже вполне законченные романы о Рэндольфе Картере и Чарльзе Декстере Варде. Все-таки большая часть опубликованных отрывков несомненно принадлежит его перу, и они являются частью его литературного наследия, пусть и столь своеобразно увидевшего свет.

В ноябре 1927 г. Лавкрафт также создал очень странное

произведение, позже получившее название «История Некрономикона». Видимо, планируя и в дальнейшем использовать мифический «Аль-Азиф» безумного Абдула Альхазреда в качестве антуражного элемента для рассказов, фантаст решил упорядочить историю выдуманной книги. В изначально составленной только для самого себя справке он излагает историю «Некрономикона» от VIII в., когда его автор был растерзан в Дамаске невидимым демоном, и до начала XX в. (упоминается экземпляр греческого перевода, якобы принадлежавший художнику Р. Пикману, исчезнувшему в 1926 г.).

В то же время, продолжая заниматься собственными сочинениями, Лавкрафт не забывал и о возможности заработать несколько лишних долларов литературной обработкой. В 1927 г. у него появились два новых клиента, сотрудничество с которыми продлится несколько лет.

Первым был литератор Адольф де Кастро (настоящее имя — Густав Адольф Данцигер), близкий приятель Амброза Бирса. Де Кастро вместе с Бирсом перевел роман Р. Фосса «Монах из Берхтесгадена», а также позднее основал небольшое издательство. После загадочного исчезновения своего старинного приятеля он организовал его активные, хотя и безуспешные поиски. В конце 20-х гг. XX в. де Кастро задумал книгу о Бирсе. По совету С. Лавмена, с которым он был хорошо знаком, писатель обратился к Лавкрафту, предложив сотрудничество в будущем проекте. Одновременно он отправил в Провиденс несколько своих старых рассказов, справедливо посчитав, что друг Лавмена способен придать им вид, более пригодный для возможного переиздания.

Лавкрафт без особого желания, но все-таки взялся за обработку одного текста де Кастро, носившего напыщенное название «Жертвоприношение ради науки». Изначально это была очередная история о сумасшедшем ученом, стремящемся изобрести лекарство против лихорадки и готовом ради этого пожертвовать даже собственной сестрой. Лавкрафт усложнил сюжет, введя в него сверхъестественные элементы и сделав более занимательным. В его варианте рассказа главный герой — доктор Альфред Кларендон — не просто одержим научной идеей, он находится под влиянием своего ассистента Сурамы, на самом деле — колдуна из погибшей Атлантиды. Сурама не только подчиняет себе Кларендона, но стремится с его помощью распространить болезнь, способную уничтожить всех людей. Делает он это во славу богов, имена которых Лавкрафт успешно извлек из собственных рассказов. Их вспоминает доктор Кларендон, обращаясь к Сураме: «Разве я имел хоть малейшее

представление о ваших проклятых дьяволобогах и предсуществовавшем мире? Разве я когда-нибудь думал о ваших чертовых надзвездных безднах и вашем ползучем хаосе Ньярлатхотепе?.. В Йемене я разговаривал со стариком, вернувшимся живым из Багровой пустыни, — он видел Ирем, Город Столпов, и поклонялся в подземных святилищах Нугу и Йэбу! Йа! Шуб-Ниггурат!»[261] (Впоследствии Лавкрафт примется вставлять подобные отсылки к своей вымышленной мифологии практически в каждый текст, получаемый им для литературной обработки.) Замысел Сурамы рушится благодаря губернатору Джеймсу Далтону, влюбленному в сестру Кларендона. Он спасает ее из рук безумца, а заодно уничтожает чернокнижника, оказавшегося даже не совсем человеком. Скелет Сурамы, найденный после пожара в клинике доктора Кларендона, поставил в тупик ученых: «Во многом похожий на скелет древнего примата или ископаемого ящера, он вызывал тревожные предположения о ветвях эволюции, неизвестных современной палеонтологии… Только в очень ловко скроенной одежде такое тело могло бы походить на человеческое»[262].

Несмотря на все усилия Лавкрафта по превращению этой банальности во что-то удобочитаемое, рассказ, переименованный им в «Последний опыт», не стал особенно лучше. Лавкрафт и сам это понимал, называя его «дурацким» и «монотонным». Заметно, что работу над «Последним опытом» он воспринимал исключительно как халтуру и отнесся к получившемуся результату в высшей степени равнодушно. Тем не менее «Последний опыт» был принят в «Уиерд Тейлс» и оказался опубликован в ноябрьском номере за 1928 г. Де Кастро получил за него гонорар в сто семьдесят пять долларов, из которых Аавкрафту досталась примерно десятая часть — шестнадцать долларов. Судя по тому, что деловые отношения партнеров после этого не прервались, а продолжились, фантаст оказался доволен выплатой, видимо, посчитав, что это была справедливая цена за его усилия.

Более удачно с точки зрения качества получавшихся литературных произведений, у Лавкрафта сложились отношения с Зелией Браун Рид Бишоп. Разведенная мать-одиночка, Зелия в конце 20-х гг. училась на журналистку в Колумбийском университете и подрабатывала сочинением статей. Также она пыталась писать и рассказы. С Лавкрафтом ее также познакомил С. Лавмен. Между начинающей журналисткой и писателем из Провиденса завязалась переписка, становившаяся все более и более оживленной, а затем Бишоп стала посылать Лавкрафту собственные опусы, надеясь на его профессиональные советы.

Советами он, как и обычно, ограничиваться не стал, а взялся редактировать и переделывать получаемые тексты.

Главная же проблема в отношениях будущих соавторов заключалась в том, что Бишоп мало интересовала мистическая и фантастическая тематика, которая так завораживала ее корреспондента из Провиденса. С гораздо большей охотой она бы сочиняла любовные или мелодраматические рассказики. Однако один из присланных ею текстов настолько заинтересовал Лавкрафта, что он его целиком и полностью переработал, в результате создав запоминающийся образчик «литературы ужасов».

Основа для этого произведения у Бишоп возникла почти случайно, когда она гостила у сестры в Оклахоме и услышала местную легенду от ее свекрови, носившей прозвище Бабушка Комптон. (Позднее свекровь сама станет эпизодическим персонажем в рассказе «Курган», написанном Лавкрафтом и Бишоп.)

Полученное по почте краткое изложение легенды неожиданно воспламенило воображение Лавкрафта, и в начале 1928 г. он написал рассказ, получивший название «Проклятие Йига». Несмотря на то что издан он был под именем Зелии Бишоп, писатель честно признавался, что этот текст практически полностью создан им.

Рассказ начинается с того, что очередной безымянной герой-рассказчик посещает психиатрическую лечебницу в городе Гатри, в Оклахоме. Там ему рассказывают историю, после которой в больнице появился странный пациент, которого держат в закрытой палате. Главными участниками этого драматического повествования оказываются два молодых переселенца — Уокер и Одри Дэвис, перебравшиеся в 1889 г. из Арканзаса в Оклахому. Здесь Уокер узнает древнее поверье об индейском боге Йиге, покровителе змей. «В тайных преданиях, передававшихся из уст в уста боязливым шепотом, говорилось о страшной мести Йига тем смертным, кто выказывал пренебрежение к нему или причинял вред его ползучему потомству. Обычно он превращал свою жертву в змею, предварительно хорошенько помучив»[263]. Однажды Одри убивает несколько гремучих змей, и проклятие Йига обрушивается на молодых жителей фронтира. Сначала их хижина подвергается нашествию гремучих змей, а когда Одри и Уокер пытаются от них отбиться, происходит нечто совсем ужасное: «Потом Одри увидела на фоне звездного неба чудовищный силуэт некоего человекоподобного существа — бугристые очертания громадной головы и могучих плеч, медленно надвигавшихся на нее»[264].

Одри сокрушает монстра топором, однако утром ее соседка в ужасе обнаруживает, что несчастная женщина убила собственного мужа. Молодая поселенка сходит с ума, но самые жуткие последствия трагедии становятся ясны только девять месяцев спустя. В лечебнице она рождает омерзительное существо: «Я различил некое существо, которое ползало, извиваясь, по устланному соломой полу, изредка испуская бессмысленные шипящие звуки… Сие шевелящееся тело имело размеры, приближенные к человеческим, и на нем не было никакой одежды. Голое, абсолютно безволосое существо, чья темная гладкая спина казалась слегка чешуйчатой в зловещем тусклом свете. В области лопаток коричневатую кожу испещряли крупные пятна, а голова у него была поразительно плоской»[265]. Именно это чудовище, истинное «проклятие Йига», и содержат в закрытой палате психиатрической больницы Гатри, тогда как его мать давно скончалась.

«Проклятие Йига», конечно же, не является безусловным шедевром, вроде «Зова Ктулху» или «Сияния извне», но все равно производит сильное впечатление, сравнимое с таким же от более ранних рассказов Лавкрафта. Это полностью оригинальное и самостоятельное произведение, порождение его собственной фантазии, несмотря на то что отдельные элементы напоминают некоторые рассказы А. Бирса, повествующие о сходных трагедиях, возникших из-за обмана зрения, — вроде «Глаз пантеры» или «Человека и змеи». Из немудрящей истории о случайной гибели двух оклахомских поселенцев Лавкрафт сделал этюд на столь любимую им тему о беспощадных силах, таящихся за внешним фасадом реальности и готовых в любой момент наброситься на человека.

Зловещий бог Йиг был исключительно плодом фантазии Лавкрафта и в дальнейшем вошел в пеструю компанию богов-пришельцев, условно называвшихся Великими Древними. Впрочем, в силу своего почти случайного появления на свет Йиг остался слегка факультативным персонажем среди прочих Ктулху и Йог-Сототов. В собственных текстах Лавкрафт его фактически не упоминал, если не считать краткого и невнятного замечания о Йиге в рассказе «Шепчущий в ночи». Зато в обработках чужих произведений, особенно если речь заходила о Среднем Западе, бог-змей появлялся непременно. (Прежде всего это касается уже упоминавшейся повести Бишоп и Лавкрафта «Курган».)

Завершенный рассказ, которому именно Лавкрафт придумал название «Проклятие Йига», был отослан Зелии Бишоп в марте 1928 г. Она сумела продать текст в «Уиерд Тейлс», где тот и увидел свет в ноябре 1929 г. Гонорар за «Проклятие Йига»

составил сорок пять долларов, из них Лавкрафт попросил себе семнадцать. Однако Зелия не смогла выплатить требуемую сумму соавтору, пообещав выслать ее позже. Впрочем, эта невыплата если и охладила отношения между ней и Лавкрафтом, то не слишком сильно, так как в дальнейшем он возьмется за еще более объемную и трудоемкую переработку ее текста.

Весной 1928 г. уже почти скончавшийся брак Говарда и Сони неожиданно получил мощный реанимационный импульс. В апреле Соня пригласила мужа приехать в Нью-Йорк, чтобы погостить и помочь с ее новым делом — она попыталась открыть в Бруклине собственный магазин. Несмотря на полную неопытность Лавкрафта в подобных вопросах и все усиливавшуюся ненависть к Нью-Йорку, он поспешил откликнуться на приглашение.

Лавкрафт охотно помогал Соне по мере возможности и первое время был явно рад возобновившейся семейной жизни. Однако вскоре стало заметно, насколько месяцы вынужденной разлуки разобщили супругов Лавкрафт. Соня была целиком и полностью поглощена своим шляпным бизнесом, который начал быстро тяготить ее мужа. Постепенно он принялся проводить все больше и больше времени со своими нью-йоркскими друзьями, иногда откровенно пренебрегая женой. Тем более что за шесть недель, прожитых Лавкрафтом в Нью-Йорке в 1928 г., его неприязнь к этому городу стала почти непереносимой.

Конечно, он хорошо понимал, что гигантский мегаполис является центром деловой активности, и даже попытался предпринять усилия по организации собственного маленького бизнеса. Во всяком случае, вместе с Лонгом Лавкрафт решил создать миниагентство, оказывающее услуги по литературной обработке и консультирующее начинающих авторов. Но, судя по адресу, куда должны были обращаться потенциальные клиенты, руководителем предприятия должен был стать именно Лонг. Лавкрафт же больше всего мечтал о том, чтобы вернуться обратно в Провиденс.

В свой истинный дом. На свою духовную родину.

# Глава 12
# ПРИЗРАЧНАЯ ЖИЗНЬ ПИСАТЕЛЯ-ПРИЗРАКА

Безвылазно просидеть все шесть недель в Нью-Йорке Лавкрафт, разумеется, не смог. В июне, воспользовавшись приглашением своего приятеля Б. Ортона, он отправился погостить на его ферму в штат Вермонт. Здесь Лавкрафт провел две недели, наслаждаясь местными пейзажами, поднимаясь в одиночестве на окрестные горы и помогая многочисленным домочадцам Ортона. Он даже посодействовал мальчишкам с соседней фермы в поисках отбившейся от стада коровы. В конце июня Лавкрафт посетил в Массачусетсе дом своей хорошей знакомой еще со времен увлечения любительской журналистикой — Э. Минитер. Он прожил у нее восемь дней, знакомясь с окрестностями и жутковатыми подробностями местного фольклора, позднее органично вошедшими в состав его рассказов. (В частности, о поверье, будто козодои криками провожают души мертвых на тот свет, Лавкрафт узнал именно в этой поездке.)

В начале июля писатель предпринял длительное путешествие по ряду центральных и южных штатов, где среди многочисленных впечатлений самыми яркими были посещение могилы его кумира Э. По в Балтиморе и осмотр Бесконечных Пещер в Вирджинии. По возвращении он написал для друзей подробные путевые заметки «Обозрение некоторых частей Америки», ставшие первыми в череде лавкрафтовских отчетов о поездках по США и Канаде.

Путешествия, как всегда, положительно повлияли на воображение Лавкрафта, и в августе 1928 г. он создал длинный рассказ «Ужас в Данвиче». (На русский язык переводился также как «Данвичский ужас» или «Ужас Данвича».) Текст явно возник под впечатлением от поездки в Вермонт и Массачусетс. Во всяком случае, заброшенную и вырождающуюся деревню Данвич Лавкрафт поместил именно в «центральной части северного Массачусетса».

Среди обитателей деревни зловещей славой всегда пользовалась семейка Уэтли, которых издавна считали колдунами. К1913 г. из вырождавшейся десятилетиями семьи в живых остались лишь старик Уэтли и его слабоумная дочь-альбиноска Лавиния. На Сретение 1913 г. у Лавинии родился сын, которого назвали Уилбер. Причем при его рождении Уэтли-старший неожиданно произнес странные слова: «Вы сами скоро

увидите, каков вырастет парень у Лавинии, коли он пойдет в отца? Уж не думаете ли вы, что только людьми, подобными вам, и населен этот свет?.. Внемлите же — придет день, и вы все услышите, как дитя Лавинии назовет имя своего отца на вершине Часового Холма!»[266]

Уилбер оказался вундеркиндом, к тому же очень быстро развивающимся: «В сентябре 1914 г. Уилберу стукнуло год и семь месяцев, и к тому времени его размеры и развитие вызвали уже настоящую тревогу у окружающих. Ростом он был с четырехлетнего ребенка, а разговаривал бегло и необыкновенно осмысленно»[267]. В тринадцать лет он вымахал почти на два метра и, судя по всему, не собирался останавливаться. Внешность его становилась все более и более пугающей — «заговорили о демоническом блеске глаз на его уродливом и совершенно недетском лице»[268]. Тем временем старик Уэтли и его внук совершали очень странные манипуляции с домом, где жила колдовская семейка: «Они разобрали перекрытия и, возможно, даже пол чердачного помещения, превратив его в огромное пустое пространство между первым этажом и островерхой крышей старого дома»[269].

Постепенно Лавкрафт начинает вводить в повествовательную ткань рассказа элементы из своей литературной мифологии. Старик Уэтли умирает, но перед тем, как испустить последний вздох, обращается к внуку: «Больше места, Уилли, скоро надо будет больше места. Ты быстро растешь — а это растет еще быстрее. Скоро ты дождешься от него толку, мой мальчик. Откроет тебе ворота к Йог-Сототу, и ты войдешь в них с долгой песнью на устах, а найдешь ты ее на странице 751 полного собрания…»[270] При создании этой сцены Лавкрафт явно вспомнил о поверьях жителей Массачусетса — он описывает, как незадолго до смертного часа Уэтли вокруг дома собираются стаи козодоев. Старик уверяет, что они караулят его душу. И если их вопли прекратятся сразу же после его смерти, значит, затея жутких птиц не удалась. Так и случилось: «Дикие вопли козодоев мгновенно смолкли, и доктор Хаутон, подойдя к безжизненному телу, надвинул дряблые веки на блестящие серые глаза. Лавиния всхлипнула, но Уилбер, вслушиваясь в слабые шумы холмов, довольно ухмыльнулся. “Упустили они его”, — пробормотал он своим густым басом»[271].

Через пару лет умирает Лавиния Уэтли, и Уилбер остается один. Однако он не прекращает странных работ, которые производил на ферме его дед.

Из дальнейшего текста становится ясно, что Уилбер разыскивает определенное издание «Некрономикона». Он

пытается получить на время текст, хранящийся в библиотеке Мискатоникского университета в Аркхэме, но старший библиотекарь Генри Армитедж не разрешает сделать это. И почти случайно библиотекарь вычитывает в «Некрономиконе» один пассаж, рассказывающий о Великих Древних и приводящий его в ужас: «Не должно думать, что человек есть либо старейший, либо последний властелин на земле и что жизнь есть только то, что ему ведомо. Нет же — Боги Глубокой Древности пребудут ныне, присно и во веки веков. Не в пространствах, которые нам известны, но между нами ходят Они, неизменные в своем властном спокойствии, лишенные измерений и невидимые для нас. Йог-Сотот знает ворота. Йог-Сотот — это ворота. Йог-Сотот — это ключ и это страж. Прошлое, настоящее и будущее — все в руках Йог-Сотота. Он знает, где Боги Глубокой Древности прорвались сквозь старое и где они прорвутся сквозь него вновь. Он знает, где Они ходили по полям Земли, и где они ходят до сих пор, и почему никто не может увидеть Их в это время. Иногда по Их духу можно определить, что Они где-то рядом, но никому не дано даже представить себе полностью Их внешность, хотя некоторые из вас могут столкнуться с теми, кто ниспослан Ими в гущу рода человеческого; и на Земле можно встретить порою человекоподобных, отличных своею внешностью от классического человека, но и это не поможет вам создать в своем воображении Их истинный облик. Невидимые и смердящие, бродят Они в пустынных местах, где в Их пору произносятся слова и совершаются обряды. Ветер носит их голоса, и земля произносит их откровения. Они сокрушают леса и уничтожают города, но ни лесу, ни городу никогда не дано увидеть поражающую их десницу. Кадат в холодной пустыне узнал Их, но кто из людей знает сейчас, где Кадат? Ледяные просторы Юга и исчезнувшие в океанских глубинах острова скрывают от нас камни, на которых выбита Их печать, но кто видел скованный жестоким морозом город или высокую башню, увитую ракушками и морскими водорослями? Великий Ктулху приходится Им названным братом, но и он может видеть Их только в тумане. Йа! Шуб-Ниггурат! Только по Их духу можете вы узнать о Них. Их руки лежат у вас на горле, но вы не видите Их, и место Их обитания лежит за невидимым порогом, который охраняется. Йог-Сотот — это ключ к замку от ворот, где смыкаются сферы. Человек властвует сейчас там, где некогда властвовали Они; и очень скоро Они будут властвовать там, где сейчас властвует человек. За летом приходит зима. И за зимою приходит лето. Они ждут, могущественные и терпеливые, и скоро вновь пребудет Их царствование»[272].

Именно этот придуманный Лавкрафтом кусок из книги

«безумного араба» сыграл столь важную роль в формировании последующей «мифологии Ктулху». Это, пожалуй, единственное место, где четко и ясно объясняется роль Великих Древних в мироздании. Одновременно этот же фрагмент показывает, до какой степени нетвердо Лавкрафт воображал содержание «Некрономикона». В различных рассказах у него дальше будут попадаться ссылки на книгу Альхазреда, но эти ссылки лишь показывают, что Лавкрафт воспринимал этот текст исключительно как антуражный и вспомогательный элемент. Во всяком случае, мифы о якобы записанном им полном тексте «Некрономикона» остаются всего лишь мифами, а последующие произведения, публиковавшиеся под этим названием, — мистификациями и фальшивками.

При помощи этой цитаты Лавкрафт утвердил в своей псевдомифологии Йог-Сотота, очередного из Великих Древних, впервые упомянутого в «Истории Чарльза Декстера Варда». В текстах же продолжателей лавкрафтианы этот монстр из запределья потеснит самого Ктулху. И хотя этот бог-пришелец еще появится на страницах лавкрафтовской прозы, в «Ужасе в Данвиче» заметна тенденция, которая не единожды проявится в более поздних рассказах Лавкрафта — ему было интереснее изобретать новых богов-монстров, нежели спекулировать на образе уже придуманных.

Летом 1928 г. Уилбер Уэтли тайно забирается в библиотеку, где на него нападет собака, охранявшая кампус. В схватке с животным он получает смертельные ранения. Когда же его тело начинают осматривать, то становится понятно, что оно ни в коем случае не является человеческим: «Вид ниже пояса вызвал еще больший ужас, — ибо здесь кончалось малейшее сходство с человеком и начиналось нечто совершенно неописуемое. Кожа, или, лучше сказать, шкура, была покрыта густой черной шерстью, а откуда-то из брюшины произрастало десятка два причудливо изогнутых зеленовато-серых щупальцев с красными присосками… Если бы не черная шерсть на ногах, то можно было бы сказать, что ноги приблизительно напоминали задние конечности доисторических земных ящеров; заканчивались они мощными ребристыми утолщениями, в равной степени не похожими ни на лапы с когтями, ни на копыта»[273].

Однако трагическая смерть Уилбера оказалась лишь прологом к настоящему Данвичскому ужасу. Чудовище, обитавшее в доме Уэтли, вырывается на свободу. Оно невидимо, но обладает ужасной силой, способно крушить дома и легко убивать людей. Монстр укрывается в ущелье Холодных Ключей. Генри Армитедж, расшифровавший дневник Уилбера Уэтли,

понимает, что столкнулся с колдовским заговором, угрожающим всему человечеству. Потому что среди полуграмотных строк дневника он прочитал: «Не могу представить, как я буду выглядеть, когда Земля будет очищена от живых существ, что обитают на ней сейчас. Тот, кто пришел с Акло, сказал, что я обрету иные формы, и Саваоф сказал то же, и сказал, что для этого нужно немало потрудиться за пределами этого мира»[274].

При поддержке двух друзей, профессора Райса и доктора Моргана, Армитедж отправляется на возвышенность, находящуюся рядом с Часовым Холмом. Библиотекарь собирается использовать заклинание, при помощи которого он либо уничтожит монстра, либо выбросит его из нашей Вселенной. Одновременно он приготовил порошок, способный сделать чудовище видимым. Когда порошок используют, то перед пораженным свидетелем возникает нечто невообразимое и трудноописуемое: «Больше амбара… весь из каких-то витых канатов… весь в форме куриного яйца… огромный… ног десять, не меньше… жидкий, как кисель… на них огромные выпученные глаза… вокруг них десять или двенадцать ртов, величиной с газовую горелку…»[275] Однако на вершине монструозного тела располагается физиономия, до неправдоподобности похожая на лицо Уилбера Уэтли. Армитедж и его спутники старательно произносят заклинание, и чудовище исчезает, вопя: «Отец! Отец! Йог-Сотот!!!» Финал рассказу подводят следующие фразы: «Но тварь, что мы отправили туда, откуда они пришла к нам, — так вот, Уэтли вырастили ее для свершения самых гнусных злодеяний, задуманных пришельцами из других миров… И не спрашивайте, как Уилбер вызвал ее с небес. Ему не надо было этого делать — ибо это был его брат-близнец, но только похожий на своего отца гораздо больше, чем сам Уилбер»[276].

«Ужас в Данвиче» несомненно страдает логическими и композиционными провисами, которые, например, язвительно отмечали Д. Берлсон и С.Т. Джоши. (Берлсон даже предлагал считать текст пародией, что, конечно же, является полнейшим абсурдом.) Особенно хорошо видны слабость и неправдоподобие победного финала, не свойственного для мировосприятия Лавкрафта, в принципе сомневавшегося в способности людей справиться с угрожающими им космическими силами. И все же фантаст предпочел избрать именно такой вариант завершения истории, вместо того чтобы заставить чудовище сгинуть по необъяснимым причинам, как в «Зове Ктулху». Более того, Лавкрафту очень понравился нарисованный им образ Армитеджа, и он частично отождествлял себя с этим престарелым ученым из Мискатоникского университета.

Привлекательность «Ужаса в Данвиче» для читателей усиливало четкое противопоставление добра и зла, обычно не встречающееся в рассказах Лавкрафта. Среднему любителю «литературы ужасов» значительно легче было воспринять очередную историю о победе людей-героев над силами тьмы, нежели безнадежную и меланхоличную историю о равнодушной Вселенной, населенной непобедимыми и неописуемыми монстрами.

И все-таки, отбрасывая версию о пародийности рассказа, нельзя отделаться от ощущения, что Лавкрафт писал его с не слишком серьезными намерениями. Возможно, он планировал своего рода сводку дежурных ходов и пугающих приемов, использующихся при описании ужасающих существ и к тому же включенных в стандартную сюжетную конструкцию. Ведь в рассказе можно найти параллели с «Великим богом Паном» А. Мейчена (в самой завязке истории Уилбера Уэтли и его брата), «Ивами» и «Вендиго» Э. Блэквуда, «Что это было?» Фитц-Джеймса О'Брайена и «Проклятой тварью» А. Бирса. Однако, начав чисто литературный эксперимент, Лавкрафт увлекся и создал вполне оригинальное и захватывающее произведение, хотя и не без недостатков, порожденных искусственностью замысла.

Впрочем, эти недостатки прошли мимо издателя и читателей. За «Ужас в Данвиче» Лавкрафту не только выплатили крупный гонорар — двести сорок долларов. Рассказ получил восторженный прием у читающей публики и на долгие годы стал одним из наиболее популярных среди всего лавкрафтианского наследия. В простоте — сила.

Заслуживает внимания и то, что «Ужас в Данвиче» Лавкрафт сам отнес к некоему «аркхэмскому циклу». К1928 г. фантасту стало ясно, что ряд его рассказов образуют своего рода сверхисторию, повествующую об «альтернативной» Новой Англии, центром которой является выдуманный им город Аркхэм. На смену беспочвенному и искусственному символизму «страны заповедных снов» окончательно приходит псевдореализм, прочно завязанный на игре с якобы конкретными датами и точно указанными местностями.

Примерно в это же время, в середине 1928 г., Лавкрафт создал очередной юмористический рассказ. Поводом для него стала смешная ошибка, о которой рассказал его старый друг М. Мо, преподававший в школе английский язык. Один из учеников Мо якобы принял указание «Ibid» — «Он же» за имя собственное и приписал несуществующему автору текст «Жизни поэтов». История настолько развеселила Лавкрафта, что он быстро создал фальшивую биографию «прославленного Ибида», автора

замечательного и всем известного сочинения «Op. cit» — «Там же». Пародируя академичные исторические биографии, Лавкрафт не только довел описание судьбы «Ибида» до его смерти, но и «доказал», будто из его черепа сделали сосуд, из которого был помазан на царство Карл Великий. К сожалению, как и в случае с другими юмористическими текстами писателя, «Ибид» лишь доказывает, насколько мир комического был чужд великому мастеру ужасающего. История получилась, может быть, и потешной, но совершенно пустой и не заключающей в себе ничего, кроме натужного остроумия. Впрочем, друзей Лавкрафта рассказ повеселил, и Мо даже предлагал ее послать в какой-нибудь юмористический журнал. Но автор «Ибида» отнесся к этому предложению равнодушно, и текст был издан только после смерти Лавкрафта, в 1938 г., в одном из любительских журналов.

Литературные труды и путешествия на время отвлекли Лавкрафта от рушившейся семейной жизни. А между тем ее крах становился все ближе и все неумолимее. Соне надоело быть женой, с которой супруг общается преимущественно по переписке, и в конце 1928 г. она впервые предложила Говарду развестись. У Лавкрафта это предложение вызвало настоящий шок, и он стал упрашивать супругу передумать. Он писал, что развод сделает его несчастным. Позднее многие считали, что Лавкрафт просто соблюдал «правила игры», согласно которым джентльмен не должен разводиться с женой. Но, скорее всего, дело в другом — Говард все еще продолжал крепко любить свою Соню и искренне не понимал, что ее такая форма любви и такой вариант семейной жизни не устраивает. Соня настаивала, и, в конце концов, Говард смирился с ее решением.

Однако предварительно супругам Лавкрафт пришлось пройти через одну неприятную процедуру. Дело в том, что по законам штата Нью-Йорк того времени развод давался либо в случае супружеской измены, подтвержденной свидетелями, либо вследствие пожизненного заключения одного из супругов, либо в случае его тяжелой душевной болезни. Последние два варианта, естественно, отпадали, и Соня, всегда с презрением относившаяся к светским условностям, согласилась, чтобы кто-нибудь из родственников или знакомых мужа свидетельствовал в суде против нее. 6 февраля 1929 г. тетка писателя Э. Гэмвелл и К.М. Эдди подписали в Провиденсе, в офисе местного адвоката, показания, в которых утверждалось, что Г.Ф. Лавкрафта бросила его жена.

Теперь формальных препятствий к разводу не было. Однако некоторые исследователи (например, С.Т. Джоши) сомневаются, что бракоразводный акт все же состоялся. Что будто бы Лавкрафт

до такой степени не мог смириться с мыслью о расставании с женой, что не подписал окончательного судебного постановления. Это кажется маловероятным — уж если Лавкрафт решился, по просьбе Сони, на унизительную процедуру дачи показаний о ее неверности, то не было смысла отказываться и от дальнейших шагов. Он не переставал любить ее и поэтому не мог не отпустить.

Соня Грин прожила долгую и успешную жизнь, была еще раз замужем и скончалась лишь в 1972 г., оставив удивительно теплые мемуары о Лавкрафте. Она оказалась не «бедной», как утверждал Л. Спрэг де Камп, а вполне «счастливой» Соней. И, пользуясь библейским выражением, можно сказать, что умерла «насыщенной днями».

Ничего похожего ни в коем случае нельзя сказать о ее супруге.

Удручающие чувства от окончательного семейного разрыва Лавкрафт попытался заглушить испытанным средством — путешествиями. За весну и лето 1929 г. он посетил девять штатов, о чем позже рассказал в очередных путевых заметках — «Путешествиях по провинциям Америки». А17 августа Лавкрафт впервые в жизни летал на самолете, поднявшись в воздух над заливом Баззардс-Бей в Массачусетсе. Полет привел его в полное восхищение, а воспоминания о нем отразились и в его прозе (например, в романе «Хребты Безумия»).

Другим способом отвлечься от реальности стала сложная, но не слишком творческая работа — речь идет, конечно же, о переделке чужих текстов. В июле 1929 г. Лавкрафт полностью переписал старый рассказ Адольфа де Кастро «Автоматический палач». В обработке текст получил заголовок «Электрический палач» и, по начавшей складываться у Лавкрафта привычке, был дополнен мистическими намеками и ссылками на выдуманную мифологию Великих Древних.

Сюжет в истории де Кастро выглядел достаточно нелепо, и Лавкрафту так и не удалось его исправить. (Да он, как видно, и не очень-то старался.) События в рассказе начинаются с того, что безымянному рассказчику президент горнодобывающей компании «Тласкала» поручает выследить некоего Артура Фелдона, укравшего важные бумаги. Рассказчик отправляется по следам вора, сев на поезд, идущий в Мексику. В купе находится еще один человек, который оказывается зловещим маньяком. Этот безумец якобы изобрел электрический прибор в виде шлема, предназначенный для совершения казней. Своего же попутчика он выбрал в качестве первой жертвы.

Рассказчик замечает, что маньяк-изобретатель помешан на

ацтекском прошлом и мифологии, поэтому ему удается на какое-то время «заболтать» убийцу, поддерживая разговор на эту тему. Затем он делает вид, что ему нужно зарисовать прибор, который изобретатель надевает на голову. Главный герой принимается выкрикивать якобы ацтекские имена богов, и безумец присоединяется к нему, произнося: «Йа-Рльех! Йа-Рльех!.. Ктулхутль фхтагн! Ниггуратль-Йиг! Йог-Сотот!..»[277] (Лавкрафт в данном случае намеренно использовал искаженные, будто бы более «ацтекоподобные» формы имен Великих Древних.) Затем сумасшедший впадает в транс, а его аппарат случайно губит собственного изобретателя — шнур затягивается на шее одержимого. После этого главный герой теряет сознание. Когда же он приходит в себя, то ему сообщают, что в купе, кроме него, никого не было. Труп Фелдона позднее находят в пещере, вместе с некоторыми вещами, принадлежавшими герою-рассказчику. Так Лавкрафт попытался придать хоть какую-то логику сюжету рассказа, намекнув, что главный персонаж столкнулся с «астральной проекцией» Фелдона, пытавшейся погубить его столь странным образом.

Абсурдный и алогичный «Электрический палач» тем не менее спокойно вышел в «Уиерд Тейлс» в номере за август 1930 г.

В ноябре 1929 г. Лавкрафт неожиданно заводит еще одно полезное знакомство по переписке. Он начинает общаться с Б.К. Хартом, журналистом из «Провиденс джорнэл», ведавшим в этом издании колонкой, посвященной проблемам литературы. Когда Харт затеял на страницах газеты дискуссию, посвященную мистическим рассказам, Лавкрафт отправил ему письмо со списком лучших, по его мнению, историй о сверхъестественном. (В перечень вошли следующие произведения: «Ивы» Э. Блэквуда, «Белый порошок» А. Мейчена, «Белые люди» А. Мейчена, «Черная печать» А. Мейчена, «Падение дома Ашеров» Э. По, «Дом звуков» М. Шила, «Желтый знак» Р. Чэмберса.) Колумнист попросил разрешения список опубликовать, Лавкрафт разрешил, и постепенно между ними завязалась плотная переписка, куски из которой Харт использовал в своих колонках.

Неожиданно возникшее сотрудничество с «Провиденс джорнэл» совпало по времени с последним мощным всплеском поэтического творчества Лавкрафта. Еще в начале года он написал очень любопытное стихотворение «Лес», а уж в конце 1929 г. примечательные стихи стали появляться один за другим. Из-под пера Лавкрафта вышли «Аванпост», «Вестник», «Ост-Индскийкирпичный ряд», «Древний путь». (Последнее формально можно отнести к текстам из «аркхэмского цикла», так как в нем упоминается Данвич.) И наконец, на рубеже года, примерно с 27

декабря по 4 января, Лавкрафт написал группу самых известных мистических стихотворений — тридцать шесть сонетов, объединенных в цикл, названный им «Грибы с Юггота».

Главной и нерешенной проблемой этого цикла, видимо, навсегда останется исходный замысел Лавкрафта — планировал ли он некое единое произведение, объединенное общим замыслом и концепцией, или просто свел в один блок несколько сонетов, похожих друг на друга лишь мистическим настроем и намеками на сверхъестественное? Последняя версия кажется ближе к истине. Особенно если учесть, что Лавкрафт легко соглашался печатать стихотворения из «Грибов с Юггота» по одиночке. Он также не единожды размышлял о необходимости дополнить цикл еще несколькими сонетами.

Пожалуй, «Грибы с Юггота» в наибольшей степени оказываются связаны с главной творческой стезей Лавкрафта — с его прозой. Некоторые сонеты напрямую отсылают читателей к уже написанным рассказам (например, «Ньярлатхотеп» — к одноименному тексту 1920 г., а «Отчуждение» — к «Загадочному дому на туманном утесе»), образы из других будут использованы при создании более поздних текстов. (Вплоть до названия всего цикла, которое окажется весьма оригинальным образом обыграно в рассказе «Шепчущий в ночи».)

Однако сонеты из «Грибов с Юггота» все-таки ближе к текстам того периода творчества Лавкрафта, когда он и в прозе больше ценил туманные намеки и символы, нежели открытые и жесткие картины ужасающего, которым наполнены рассказы псевдореалистического периода. Самые жуткие подробности как бы растворены и смягчены в колеблющемся тумане поэтических строчек, как это, например, сделано в сонетах «Лампада» или «Голубятники».

Сонеты из «Грибов с Юггота» оказались наиболее совершенными стихотворными произведениями Лавкрафта и одновременно прощанием с попытками всерьез идти по «дороге поэтов». Поэзии он окончательно предпочел прозу. Причем прозу, во многих случаях одержимую стремлением подробно и якобы реалистично изобразить неописуемое, немыслимое, то, что изначально не может быть правдоподобно обрисовано.

При этом Лавкрафт не отказался от попыток публикации «Грибов Юггота» — одиннадцать сонетов были изданы в «Уиерд Тейлс» в 1930 и 1931 гг., пять, при посредничестве Б.К. Харта, появились в «Провиденс джорнэл». Еще ряд стихотворений можно было обнаружить на страницах различных периодических изданий, преимущественно любительских, пока, наконец, собрание сонетов не было опубликовано целиком в 1943 г.

Переработка чужих текстов отнимала много сил, особенно когда Лавкрафт невольно увлекался текстом и принимался не столько переделывать исходное произведение, сколько создавать на его базе собственное. Так и произошло с повестью «Курган», основой для которой послужило очередное сочинение Зелии Бишоп. Она прислала соавтору даже не полноценный текст, а только наметки сюжета о безголовом призраке, появляющемся на вершине кургана в Оклахоме. Отталкиваясь от столь скромного посыла, Лавкрафт сумел создать в конце 1929 г. сложное и увлекательное мистическое произведение величиной более чем в двадцать пять тысяч слов.

Напряженная атмосфера ожидания ужаса возникает уже в первых абзацах повести: «Прошло совсем немного времени с тех пор, как развеялась дымка таинственности, некогда окутывавшая западноамериканские земли. Такое положение вещей, на мой взгляд, во многом объясняется тем, что сама по себе американская цивилизация еще слишком молода… Давно замечено, что европейцы гораздо лучше нас, американцев, улавливают самый дух незапамятной древности; отчетливее воспринимают глубинный ток жизни. Всего пару лет назад мне довелось читать работу одного британского этнографа, так описавшего штат Аризона: “…туманный край, полный легенд и седых преданий… тем более притягательный вследствие своей неизведанности — древняя, ожидающая своего часа страна”»[278].

Дальше в тексте описано, как излюбленный Аавкрафтом анонимный герой, археолог по специальности, прибывает в городок Бингер в Оклахоме. Главной достопримечательностью этой оклахомской глубинки является курган, находящийся на его окраине. С этой возвышенностью, то ли искусственной, то ли естественной, связана странная легенда: днем на вершине холма появляется сгорбленный призрак индейца, а ночью — мертвая индианка без головы, носящая с собой голубоватый факел. Утверждали, что индеец убил женщину ради ее золотых украшений и закопал на вершине холма. Теперь же призрак убитой не дает покоя и преследует призрак убийцы. Археолог приехал, дабы выяснить, что именно скрывается за этой древней историей. Общаясь с местными жителями, среди которых можно обнаружить и Бабушку Комптон, известную по предыстории «Проклятия Йига», главный герой узнает об ужасных случаях, связанных с курганом. На протяжении ряда лет на его вершине пропадали люди, а призраки действительно существуют, и каждый сможет их заметить и днем, и ночью. Что тут же и подтверждает сам главный персонаж: «В то же мгновение я увидел искорку, которая не была звездой, — голубоватый

светлячок, колыхавшийся на фоне Млечного Пути у самого горизонта, более зловещий и угрожающий, чем угрюмая пустота небес над головой»[279].

Археолог начинает раскопки на вершине кургана и быстро натыкается на странный цилиндр, внутри которого заключена рукопись, написанная на архаичном испанском XVI в. Вернувшись в город, герой повести, вместе со своими местными знакомыми, принимается за чтение текста, принадлежащего перу конкистадора Панфило де Замаконы.

Этот испанский искатель приключений, родившийся в Астурии и перебравшийся в 1522 г. в Новый Свет, в 1540 г. принял участие в экспедиции Франсиско Васкеса де Коронадо, разыскивавшей легендарные золотые города Сиболы. После долгих странствий Коронадо и его сподвижники так и не нашли золота, «всего лишь» открыв Большой каньон и реку Колорадо. Однако Замакона, подружившись с индейцем по имени Разъяренный Бизон, узнал у него, что золотые города существуют, но находятся под землей. Разъяренный Бизон пообещал конкистадору показать проход к городам, но идти с товарищем в земные глубины наотрез отказался.

Индеец оказался честным проводником, и Замакона, проблуждав по подземельям, украшенным изображениями Йига, проник в обширную подземную полость, большую, чем любая из известных людям пещер. Пробираясь по подземному миру, конкистадор заметил каких-то странных существ, вызвавших у него приступ безотчетного ужаса и отвращения. Он поспешил укрыться от чудовищ в заброшенном храме, после чего пережил настоящий шок — все в здании было сделано из золота. Исключение составляет только странный жабоподобный идол на алтаре. Так в «Кургане» Лавкрафт принимается за все более любимую литературную игру в конструирование мифологии — ведь идол окажется изображением бога Цатоггвы (в другом варианте передачи на русский — Тсатоггуа), придуманного К.Э. Смитом. А из дальнейшего текста повести выяснится, что в подземном мире поклоняются не только Йигу, но и Ктулху, известному здесь под несколько упрощенным именем Тулу.

Проснувшись наутро, Замакона услышал человеческие голоса за дверью храма и быстро открыл ее. Он встретил группу «примерно в двадцать человек, вид которых не вызвал у него тревоги. Они выглядели как индейцы, хотя одеждой и тем более короткими мечами в кожаных ножнах не напоминали ни одно из известных племен. Вдобавок их лица имели множество малоприметных отличий от типично индейских»[280]. Сначала общение не налаживалось, но вскоре Памфило де Замакона с

удивлением понял, что может воспринимать мысли собеседников. Так он познакомился с первым из череды чудес подземной ойкумены. Чудовища же, от которых спрятался конкистадор, назывались «гаайотны» и использовались подземными жителями в качестве верховых животных.

Так началось путешествие Замаконы по удивительному подземному миру К-ньян. Его человекоподобных жителей некогда привел с другой планеты великий Тулу, осьминогоподобный монстр, считавшийся главным богом местного пантеона. Как ни странно, но в описании социального устройства К-няна у Лавкрафта начинают сквозить нотки сарказма и даже социального критицизма. «Генотип общественной верхушки сложился в результате длительного отбора и эволюции — нация прошла через период технократической демократии, где каждый имел равные возможности, но впоследствии часть людей обратила мощь своего интеллекта в орудие власти и подавила жизненные инстинкты основной массы»[281]. Впрочем, подобный пессимистический взгляд на перспективы развития технической цивилизации не был в новинку для Лавкрафта и уже не единожды возникал в его письмах конца 20-х гг.

Описание упадка К-ньяна тесно связано и со столь важной для писателя темой деградации и вырождения, которой он отдал немало места в своих ранних текстах. Только теперь распад поразил не один проклятый род или семейство, а целую цивилизацию, замкнувшуюся на себе и принявшуюся потакать худшим побуждениям своих членов. Вот как Лавкрафт описывал типичные ежедневные занятия обитателей К-ньяна: «Распорядок дня следовал по накатанному образцу: утреннее опьянение спиртами или наркотическими субстанциями, пытки рабов, дневные сновидения, гастрономические и чувственные оргии, религиозные службы, экзотические эксперименты, художественные и философские дискуссии и далее в том же духе»[282].

Но при этом в подземном мире сохранялась высокоразвитая наука, в полном соответствии с известным высказыванием фантаста А. Кларка, больше всего напоминающая магию. Особенно Замакону поразило умение обитателей К-ньяна дематериализоваться и проходить сквозь твердые тела. Конкистадор начал активно изучать и использовать это умение, после чего смог пробираться в другие, более глубинные подземные области — даже в темную бездну Нкай, откуда некогда явился Цатоггва.

Опасаясь жестокости и непредсказуемости подземных жителей, Замакона решил бежать наверх, заручившись помощью

влюбившейся в него обитательницы К-ньяна по имени Тла-Йуб. Она уверила конкистадора, что знает заброшенный выход из подземного царства, находящийся на вершине забытого кургана. Однако при попытке побега Замакону и его спутницу схватили стражники. Испанца на первый раз простили, а вот Тла-Йуб, подвергнув изощренным пыткам, казнили. Тело несчастной после смерти превратили в «вайм-баи» — движущийся обезглавленный труп, принужденный вечно охранять выход из глубин земли.

И все же неудача не смирила Замакону. В последних словах своей рукописи он замечает: «Сейчас или никогда; я должен бежать!»

Прочитав все это, главный герой «Кургана» оказывается перед неразрешимым вопросом: что перед ним — изощренная мистификация или невероятная правда? Он решает продолжить раскопки, однако почти сразу же проваливается в глубокое подземелье, где сталкивается с существом, заставившим его не только поверить в историю Замаконы, но и в ужасе бежать с кургана. Он видит «отвратительный труп — обезглавленный, лишенный рук и ступней ног», на груди которого вырезана надпись на искаженном испанском: «Схвачен по воле К-ньяна, направлявшей безголовое тело Тла-Йуб»[283]. Отважный конкистадор навсегда остался хранителем жуткого кургана и его ужасных тайн.

Лавкрафту удалось создать замечательную вещь, сравнимую со многими его оригинальными работами. «Курган» стал предвестником более поздних лавкрафтовских произведений, вроде «Хребтов Безумия» и «За гранью времен», где также описывались истории целых цивилизаций на протяжении почти необозримых промежутков времени. Одновременно он оказался очередным торжеством принципов псевдореализма в творчестве Лавкрафта — все, начиная от упоминания об участии Замаконы в экспедиции Коронадо до конкретных дат жутких событий, якобы происходивших на рукотворном холме, работает на атмосферу текста, нагнетая ауру внешнего правдоподобия. А вот с публикацией «Кургана» дело не заладилось — Ф. Райт отверг текст как слишком длинный для одного выпуска «Уиерд Тейлс». В результате повесть была издана лишь в ноябре 1940 г., после того, как О. Дерлет ее сильно сократил и отредактировал.

Труды по приведению в порядок чужих текстов все же не помешали Лавкрафту в первой половине 1930 г. предпринять ряд новых путешествий по США. А странствия, в свою очередь, породили художественные тексты — заметки об увиденном, вроде «Описания Чарльстона», созданного после посещения писателем этого города в конце апреля — начале мая 1930 г. В ходе этой же

поездки, но уже в Ричмонде Лавкрафт взялся за обработку нового произведения от Зелии Бишоп — рассказа, получившего позже название «Локон Медузы».

Следуя духу современной политкорректности, этот рассказ принято ругать за якобы проскальзывающие в нем расистские намеки. Натянутость и странность подобных обвинений кажется совершенно ясной, если вспомнить, что Лавкрафт не только никогда не скрывал своих расистских взглядов, но и вполне четко их высказывал. А в «Локоне Медузы» упоминание о негритянской магии и финальное замечание о том, что главная героиня, «пусть в неуловимо слабой степени, была негритянкой»[284], служат лишь антуражным моментом, подчеркивающим, что события рассказа разворачиваются в южном штате.

В начале произведения заплутавший главный герой случайно натыкается на почти заброшенное поместье Риверсайд. Однако в обветшалом доме все еще живет его хозяин, Антуан де Русси, радушно принимающий незваного гостя. Де Русси рассказывает путешественнику жуткую историю о неудачном браке, погубившем его сына, художника Дэниса. Дело в том, что француженка Марселина Бедар, на которой женился молодой наследник поместья, была вовсе не человеком. Она оказалась чудовищем, обладающим живыми змееподобными волосами (отсюда и название рассказа). Новоявленная Медуза погубила и своего супруга, и его отца, который в финале истории оказывается призраком. Заброшенное поместье, являющееся одиноким путникам на дороге, — это тоже всего лишь мираж над развалинами, обманчивое видение. Зато в его окрестностях, как узнает в финале главный герой, часто видят гигантскую змею, напоминающую жгут густых черных волос.

Даже из пересказа видно, что «Аокон Медузы» ни в коем случае не относится к лавкрафтовским шедеврам. Но все-таки рассказанная писателем история выглядит вполне пугающей, занимательной и явно не заслуживающей ругани, которую у американских литературных критиков принято на нее обрушивать. Хотя из трех сюжетов Зелии Бишоп, переработанных ее соавтором, этот действительно является наиболее слабым и банальным. По какой-то загадочной причине, как и «Кургану», «Локону Медузы» не повезло с публикацией — текст был издан только после смерти Лавкрафта, в январском номере «Уиерд Тейлс» за 1939 г.

Несмотря на укоренившуюся в его душе неприязнь к Нью-Йорку, Лавкрафт посетил его и в 1930 г. Эта поездка больше всего запомнилась ему визитом в Музей Николай Рериха, чьи картины вызвали неподдельный восторг и у Лавкрафта, и у

сопровождавшего друга Ф.Б. Лонга. Фантаст был настолько потрясен восточными пейзажами русского художника, что это отразилось в его прозе. В романе «Хребты Безумия» он вспомнит про призрачные руины «первобытных храмов в горах Азии, которые так таинственно и странно смотрятся на полотнах Рериха»[285].

В ходе этой же поездки Лавкрафт познакомился с Х. Крейном, одним из наиболее выдающихся американских поэтов 20-х гг. XX в. Крейн произвел на него двоякое впечатление: с одной стороны, фантаст был поражен его умом, остроумием и эстетическим вкусом, а с другой — потрясен тем, что поэт оказался совершенно законченным алкоголиком. Эта болезнь, в конце концов, привела Крейна к гибели — в 1932 г. он покончил жизнь самоубийством.

В начале 30-х гг. оживились контакты Лавкрафта и в среде любительской журналистики. В начале июля он даже посетил бостонский съезд НАЛП. Общение в сумбурной, суматошной, но неизбежно брызжущей энтузиазмом среде издателей и журналистов-любителей заставило Лавкрафта тепло вспомнить о временах молодости, когда он еще только-только начал зани-. маться литературой.

Однако главное путешествие 1930 г. состоялось в конце августа — начале сентября. Лавкрафт впервые покинул территорию Соединенных Штатов! Он отправился в Канаду. Короткое посещение Квебека и окрестностей (на большее не хватило ни времени, ни денег) настолько его захватило, что по возвращении он немедленно засел за подробный путевой отчет. Написанное исключительно для собственного удовольствия «Описание города Квебека» разрослось в процесс работы до ста тридцати шести страниц. В текст были включены зарисовки отдельных элементов архитектуры местных зданий и даже подробный городской план. К сожалению, «Описание…» Лавкрафт, судя по всему, не показывал даже друзьям. Титанический труд, проделанный без малейшего расчета на издание, оказался заброшен и был опубликован лишь долгие годы спустя, почти через сорок лет после смерти автора, в 1976 г.

## *СОРАТНИКИ И ПРЕДШЕСТВЕННИКИ*

### *М.Р. Джеймс*

Если в отношении некоторых авторов их влияние на Лавкрафта сильно преувеличивается, то в отношении М.Р.

Джеймса господствует противоположная тенденция — влияние писателя преуменьшается, а иногда и отрицается вообще. Основание подобным взглядам положил сам Лавкрафт, пару раз высказавшийся о Джеймсе с явным скепсисом. Он познакомился с его первыми рассказами в конце 1925 г., а к началу 1926 г. прочитал все три вышедших сборника рассказов британского автора. В «Сверхъестественном ужасе в литературе» Лавкрафт заметил, что М.Р. Джеймс был «одаренным почти дьявольской силой вызывать ужас, слегка отступая от прозаической повседневности»[286]. Он безусловно отнес этого автора к четверке самых великих сочинителей хоррора первой половины XX в.

Монтегю Роудс Джеймс, публиковавший свои беллетристические книги под сокращенным вариантом имени М.Р. Джеймс, родился 1 августа 1862 г. в Англии, в графстве Кент. Детство его прошло в маленьких городках в Саффолке, и впечатления ранних лет жизни отразились впоследствии в рассказах Джеймса. В отличие от лорда Дансени, Мейчена, Блэквуда или самого Лавкрафта он был не профессиональным литератором, а ученым — историком, библеистом и источниковедом. Начав с должности ассистента в Музее Фицвильяма в кембриджском Королевском колледже, Джеймс в конце концов стал директором этого учреждения. Преимущественной областью его научных интересов была апокрифическая иудейская и христианская литература. Свою диссертация он посвятил апокрифическому апокалипсису апостола Петра; его монографии об ветхозаветных и новозаветных апокрифах, опубликованные в 1920 и 1924 гг., сохраняют научное значение до сих пор. Также, занимаясь преподавательской деятельностью в Королевском колледже Кембриджа (с 1905 по 1918 г.) и в Итоне (с 1918 г. и до самой смерти), он опубликовал множество каталогов рукописных собраний, в том числе и хранящихся в библиотеках этих университетов.

Сочинение «рассказов ужасов» М.Р. Джеймс воспринимал как развлечение и способ отвлечься от серьезных научных занятий. Свои тексты он первоначально писал к Рождеству, чтобы, следуя традиции британского святочного рассказа, читать друзьям и родственникам после 25 декабря у камина. (Этой привычке Джеймс придерживался с 1893 г.) Лишь позднее он решился их опубликовать, и первая же книжка «История о призраках от собирателя древностей», изданная в 1904 г., привлекла внимание читателей. Лавкрафт специально отметил, что Джеймс выработал четкие принципы сочинения мистических историй: «В

предисловии к одному из своих сборников автор сформулировал три основных правила сочинения об ужасном. История о привидениях, как он считает, должна происходить в знакомых декорациях современного мира, чтобы быть ближе к читателю с его жизненным опытом. В феномене сверхъестественного, кроме того, должно быть заложено зло, а не добро, поскольку автор собирается вызвать у читателя в первую очередь страх. И наконец, нужно тщательно избегать жаргона оккультизма или псевдонауки, иначе очарование случайного правдоподобия исчезнет в неубедительном педантизме»[287].

Хотя на протяжении жизни писателя вышло еще несколько книг, посвященных сверхъестественному, общее число его произведений невелико. Однотомное собрание сочинений, изданное в 1931 г. и названное «Полное собрание историй о призраках от М.Р. Джеймса», насчитывает меньше 650 страниц. Джеймс скончался 12 июня 1936 г.

Многие его рассказы строятся по одной общей схеме — главный герой сталкивается с неким необъяснимым событием (чаще всего — явлением призрака), начинает изучать историю местности или здания, где это событие произошло, и обнаруживает древнюю причину сверхъестественных событий. Лавкрафт так пересказывал содержание отдельных текстов М.Р. Джеймса в «Сверхъестественном ужасе в литературе»: «Предлагая новый тип привидения, он далеко уходит от привычной готической традиции, ибо там большинство привидений были бледными и величественными, и об их присутствии узнавали, лишь увидев их, — а призрак Джеймса тощий, маленький и волосатый — медлительное адское страшилище, нечто среднее между человеком и зверем, — и к нему обычно сначала прикасаются, а уж потом его видят. Иногда зрелище бывает еще более эксцентричным — штука фланели с паучьими глазами или невидимое существо, которое заворачивается в простыни и показывает лицо из мятой ткани… Из написанного мистером Джеймсом трудно выбрать самое любимое или, скажем, типическое, хотя у каждого читателя, несомненно, свои пристрастия в зависимости от темперамента. “Граф Магнус”, безусловно, один из лучших рассказов, изображает подлинную — тревожную и неопределенную — Голконду. Мистер Вракссолл — английский путешественник середины девятнадцатого столетия — прибывает в Швецию, чтобы собрать материал для книги. Постепенно его заинтересовывает древний род де ла Гарди, живший недалеко от деревни Рабак, и он начинает изучать все, что о нем известно, а в результате этих занятий его особенно завораживает фигура строителя манора, некоего графа Магнуса, о

котором ходят страшные и странные слухи. Граф, который жил в начале семнадцатого столетия, был жестоким хозяином, знаменитым своими наказаниями браконьеров и провинившихся арендаторов. Его жестокость вошла в поговорку, а после его смерти и погребения в гигантском мавзолее, построенном рядом с церковью, стали распространяться темные слухи о странных появлениях графа — как в случае с двумя крестьянами, которые ночью охотились на его территории через сто лет после его смерти. Наутро священник нашел обоих, но один обезумел, а другой умер, и его лицо было ободрано до костей.

Мистер Враксолл слушает истории, которые ему рассказывают, и неожиданно узнает о Черном паломничестве графа, паломничестве в Хоразин, что в Палестине, то есть в один из городов, проклятых Господом, в котором, как говорят старые священники, родился Антихрист. Никто не смеет даже намекнуть на то, что представляло собой Черное паломничество и что за странное существо привез с собой, вернувшись, граф. Тем временем мистера Враксолла охватывает желание исследовать мавзолей графа Магнуса, и, наконец, он получает разрешение войти в него, но в сопровождении дьякона. Там обнаруживаются несколько надгробий и три медных саркофага, один из которых принадлежит графу. По краю саркофага выбито несколько сцен, включая ужасное преследование — испуганного человека преследует в лесу приземистое существо с щупальцами осьминога, выполняя приказ высокого человека в плаще, который стоит на вершине ближнего холма. На саркофаге предусмотрены три массивных железных замка, но один валяется на полу и напоминает путешественнику о металлическом клацанье, которое он слышал за день до посещения мавзолея, когда шел мимо и думал о возможной встрече с графом Магнусом.

Чары мистера Враксолла сыграли свою роль, и он получил ключ от мавзолея для повторного визита, уже в одиночку, во время которого находит второй открытый замок. На следующий день, то есть в последний день пребывания в Рабаке, он вновь идет в мавзолей, чтобы попрощаться с мертвецом. Вновь он думает о том, что неплохо бы повидаться с графом, и, с ужасом видя, что последний замок на саркофаге открывается, падает на пол, а крышка медленно, со скрипом поднимается, бежит прочь из мавзолея, в панике забыв запереть дверь.

Возвращаясь в Англию, путешественник ощущает нечто странное в отношении попутчиков, когда плывет на корабле. Фигуры в плащах внушают ему беспокойство, и он чувствует, что за ним постоянно следят. Из двадцати восьми пассажиров, которых он насчитал на корабле, только двадцать шесть

появляются за обеденным столом, а двое не приходят никогда — высокий мужчина в плаще и его спутник, что пониже ростом и тоже закутанный в плащ. Заканчивая морское путешествие в Гарвиче, мистер Враксолл делает попытку сбежать в закрытом экипаже, но на перекрестке вновь видит две знакомые фигуры. Наконец он поселяется в маленьком деревенском домике и все свое время посвящает торопливым записям. На второе утро его находят мертвым, и во время следствия семь присяжных заседателей падают в обморок, поглядев на труп. Дом, в котором он остановился, стоит пустой, а когда его сносят через полвека, то находят в забытом шкафу записи.

В “Сокровище аббата Томаса” английский антикварий разгадывает шифр на окнах эпохи Ренессанса и находит золото, припрятанное в углублении в стенке колодца, расположенного во дворе немецкого аббатства. Однако хитроумный владелец клада приставил к нему охрану, и нечто в черном обхватывает руками шею искателя клада так, что тому приходится отказаться от поисков и призвать священника. После этого каждый вечер искатель клада ощущает чье-то присутствие и чувствует жуткую вонь за дверью своей комнаты в отеле, пока, наконец, священник при свете дня не ставит обратно камень, закрывающий вход в подземную сокровищницу — из которой кто-то выходил по ночам, чтобы отомстить за поиски золота старого аббата Томаса. Закончив работу, священник обращает внимание на странную, похожую на лягушку, резную надпись на старинной крышке колодца и узнает латинское выражение: “Depositum custodi”, что означает: “Храни, что поручено тебе”.

Из других замечательных рассказов Джеймса назовем “Скамейки в кафедральном соборе”, в котором странное резное изображение каким-то образом оживает, чтобы отомстить за продуманное убийство старого декана его честолюбивым преемником; “Ох, свистни, и я приду” — о некоем ужасе, являющемся, стоит дунуть в свисток, найденный в руинах средневекового собора, и “Случай из истории собора” — о древнем захоронении под разобранной кафедрой и о демоне, который наводит на всех ужас и заражает чумой»[288].

При этом, если М.Р. Джеймс не пытался снижать ощущение ужаса неуклюжими потугами на юмор и иронию, «жуткие истории» у него получались превосходными. Была у его текстов и одна характерная черта — писатель заботился о внешнем правдоподобии, приводя точные даты якобы случившегося, указывая конкретные местности и цитируя якобы подлинные документы. Например, рассказ «Похищенные сердца» начинается с характерного зачина: «Насколько мне известно, эта история

началась в сентябре 1811 г»[289] Подробное внимание к конкретным деталям характерно и для лавкрафтовских текстов периода так называемого псевдореализма. Внешнюю правдоподобность невероятным событиям дополнительно придавали конкретное время происшествий, приводимое автором, вплоть до часов и минут.

М.Р. Джеймс также укрепил склонность Лавкрафта к совершению подробных исторических экскурсов в предысторию описываемых событий. Запутанные детали из жизни проклятых родов, невнятные предания, связанные с проклятыми местами и зданиями, пугающие цитаты из вымышленных документов — все эти приемы роднят рассказы, созданные двумя мастерами ужасов. Наконец, и герои М.Р. Джеймса своим поведением напоминают многих персонажей Лавкрафта. Они пытливо исследуют неизвестное, смело идут до конца в своих изысканиях и все-таки очень долго (и даже неестественно долго) не могут поверить, что столкнулись с чем-то сверхъестественным.

Истинное же положение М.Р. Джеймса в истории «литературы ужаса» определяют вовсе не скептические, а вполне точные слова Лавкрафта: «Доктор Джеймс, хоть у него и легкий стиль, пробуждает настоящий страх в его наиболее пугающем виде и, несомненно, является одним из немногих настоящих мастеров в своем мрачном крае»[290].

# Глава 13
# НА ПУТИ К НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКЕ

Главным литературным делом, «опусом магнумом» 1930 г., для Лавкрафта стал рассказ «Шепчущий в ночи». (На русский язык также переводился под заголовками «Шепчущий во тьме», «Шепоты во мраке» и «Сущий во тьме».) Текст был начат 24 февраля 1930 г. в Провиденсе и завершен там же, в сентябре. И, несмотря на свою длину почти в двадцать пять тысяч слов, по сюжету и охвату событий это все же не повесть, а очень длинный рассказ.

«Шепчущий в ночи» несомненно относится к условному «аркхэмскому циклу» и явственно демонстрирует, насколько Лавкрафт преуспел в освоении личного варианта литературного метода псевдореализма. Начало событий в рассказе он четко привязывает к наводнению, действительно произошедшему в штате Вермонт 3 ноября 1927 г. Хотя текст и написан от первого лица, главным героем теперь выступает не просто безымянный рассказчик, а якобы вполне конкретный Альберт Уилмарт, профессор литературы из Мискатоникского университета в Аркхэме. Во время наводнения многие вермонтцы вроде бы видели в водах разбушевавшихся рек тела неведомых существ. Эти уносимые потоком трупы были отождествлены с чудовищами, якобы живущими в пещерах под вермонтскими холмами. Существа эти пришли со звезд и занимаются на Земле странной и непонятной деятельностью. Уилмарт в статье, опубликованной в «Аркхэм Адвертайзер», предложил воспринимать данные истории исключительно как фольклорные байки, отождествив с другими фольклорными историями о скрытых народах, вроде рассказов непальцев и тибетцев о снежном человеке. (О «страшном миго», как написал Лавкрафт. Как ни странно, он использовал почти точный термин. Более правильный вариант написания слова — «ми-гё».)

Среди присланных в газету отзывов на статью один крайне поразил Уилмарта. Его автор, Генри Уэнтворт Эйкели, утверждал, будто древние истории не только совершенно справедливы, но и отражают современное положение дел, поскольку недалеко от его дома обитает целая колония таких существ. Сначала Уилмарт относится к сообщению Эйкели с понятным скепсисом и все же вступает с ним в переписку. В ответ он получает чудовищно подробное письмо, полное подробностей о связи этих таинственных существ с самыми жуткими и потаенными тайнами

Вселенной. В пересказе письма Эйкели Лавкрафт в очередной раз дал волю своем ироничному мифотворчеству. Уилмарт якобы прочитал об именах и понятиях, «которые встречал ранее лишь в контексте самых зловещих предположений — Юггот, Великий Ктулху, Цатоггва, Йог-Сотот, Рльех, Ньярлатхотеп, Азатот, Хастур, Йян, Ленг, озеро Хали, Бетмура, Желтый Знак, Лемурия, Катулос, Бран и Магнум Инноминандум — и был перенесен через безвестные эпохи и непостижимые измерения в миры древних, открытых реальностей, о которых безумный автор “Некрономикона” лишь смутно догадывался»[291]. К письму прилагались фотографии следов неизвестных монстров, а также жуткого черного камня, который, видимо, считался у них святыней. Также Эйкели прислал своему корреспонденту фонографическую запись ритуала, в котором участвовали монстры с холмов и помогающие им люди. Описание того, как Уилмарт среагировал на эту запись, зафиксировавшую нечто совершенно непредвиденное и невообразимое, относится к лучшим психологическим сценам у Лавкрафта.

«Вот что я услышал, включив фонограф. Меня охватил настоящий страх, когда я нажал рукоятку и услышал скрип иголки по валику, так что я обрадовался, когда первые слабо различимые слова оказались произнесенными человеческим голосом — мягким, приятным, интеллигентным голосом, с бостонским акцентом, явно не принадлежащий уроженцу Вермонта… И тут я услышал другой голос. До сих пор меня охватывает дрожь, стоит лишь подумать, как меня поразили эти звуки, хоть я и был, казалось, подготовлен к ним письмами Эйкели… В исполнении этого адского обряда он звучал синхронно с человеческим голосом, но в моем воображении являлся отвратительным эхом, которое доносится через невообразимые бездны из дьявольских миров… Он был подобен гудению какого-то отвратительного гигантского насекомого, умышленно преобразованному в артикулированную речь какого-то чуждого существа, причем я был совершенно уверен, что органы, продуцирующие этот звук, ничем не похожи на вокальные органы человека, как, впрочем, и других млекопитающих. Были тут вариации в тембре, диапазоне и полутонах, полностью выводившие это явление за рамки человеческого, земного опыта. Первое появление этого звучания настолько поразило меня, что всю оставшуюся часть записи я слушал в состоянии некоей прострации. Когда же звучали более развернутые пассажи жужжащей речи, ощущение кощунственной бесконечности, поразившее меня при первых звуках, обострилось. Наконец, запись резко оборвалась в момент произнесения высказываний

исключительно четким и ясным человеческим голосом с бостонским акцентом; но я по-прежнему сидел, тупо глядя перед собой, даже когда аппарат автоматически выключился»[292].

Уилмарт вынужден поверить, что под холмами Вермонта действительно поселились таинственные крабоподобные создания, прибывшие с некоей планеты Юггот. (Лавкрафт в тексте рассказа охотно использовал название и некоторые идеи, воплощенные им в собственном цикле сонетов. Более того, в финале «Шепчущего в ночи» окажется, что вермонтские монстры и есть те самые загадочные «разумные грибы с Юггота».) На Земле пришельцы скрытно добывают полезные ископаемые, отсутствующие в их мире.

Тем временем новые письма от Эйкели становятся все более и более пугающими. Чужаков с Юггота разгневало слишком уж пристальное внимание людей к их делам, а также похищение черного камня. Они начинают планомерную осаду дома Эйкели, тот сопротивляется и даже убивает одного из монстров. И в данном эпизоде в очередной раз проявляются неизбежные проблемы лавкрафтианского псевдореализма. Пытаясь самым подробным образом описать внешность «крылатого крабоподобного гриба», Лавкрафт порождает лишь невнятную картину, переполненную подробностями, не желающими складываться в единый образ: «Это как гигантский краб со множеством мясистых колечек, образующих пирамидки, или узелков из толстых волокнистых образований, а на том месте, где у человека находится голова, — у него многочисленные щупальца. Липкая зеленоватая масса — это его кровь или сок»[293].

Опасения Уилмарта за жизнь Эйкели доходят до крайней степени, когда он получает от него загадочное письмо, напечатанное на машинке. В этом послании вермонтский приятель аркхэмского профессора полностью опровергает все, описанное им ранее. Он якобы сумел ближе познакомиться с пришельцами, которые вовсе не желают зла ни ему, ни другим людям. У них есть враги, от которых они вынуждены прятаться. (В данном моменте Лавкрафт дает отсылку на близкую ему по духу литературную традицию других авторов, упомянув, что эти «сатанисты» связаны с Хастуром или Желтым Знаком. Образы эти восходят к текстам Р. Чэмберса и А. Бирса.) Эйкели даже готов согласиться на космическое путешествие к Югготу, для чего его мозг будет извлечен из тела и отправлен в долгое межпланетное странствие в специальном аппарате. В финале письма он просит Уилмарта приехать к нему в Вермонт, чтобы поведать «массу вещей, которые не опишешь на бумаге»[294].

Несмотря на сомнения, охватившие фольклориста после столь разительной перемены во взглядах его друга, он все-таки решает отправиться к нему. По дороге Уилмарт видит те самые пугающие холмы: «От близости карликовых, куполообразных холмов теперь по-настоящему перехватывало дыхание. Их крутизна и обрывистость превзошли мои ожидания и ничем не напоминали сугубо прозаический мир, в котором мы живем. Густые, нетронутые леса на этих недоступных склонах, казалось, скрывали в себе чуждые и ужасающие вещи, и мне пришло в голову, что и необычная форма холмов сама по себе имеет какое-то странное давным-давно утраченное значение, как будто они были гигантскими иероглифами, оставленными здесь расой гигантов, о которой сложено столько легенд и чьи подвиги живут только в редких глубоких снах. Все легенды прошлого и все леденящие кровь доказательства, содержащиеся в письмах и предметах, принадлежащих Генри Эйкели, всплыли в моей памяти, усилив ощущение напряженности растущей угрозы»[295].

Дома у Эйкели Уилмарт узнает, что тот заболел и может принять его только в своем кабинете. Приятель фольклориста сидит во тьме, закутавшись в просторный домашний халат так, что видны лишь его лицо и руки, разговаривая при этом странным тихим шепотом. (Отсюда и название рассказа.) Он убеждает Уилмарта остаться на ночь, но тот спит крайне неспокойно, просыпается и слышит жуткий диалог, который ведут между собой инопланетяне и их людские пособники. Из разговора он понимает, что те уже поймали Эйкели и теперь планируют схватить Уилмарта. Герой-фольклорист стремится выбраться из дома-ловушки и почти случайно делает ужасное открытие в кабинете Эйкели. Он видит некие предметы в кресле хозяина, которые оказываются «до самой последней микроскопической детали точными копиями — или оригиналами — лица и обеих рук Генри Уэнтворта Эйкели»[296]. Замаскировавшийся краб-пришелец дурачил Уилмарта, чтобы успокоить его подозрения, а потом внезапно нанести решительный удар. (С.Т. Джоши даже предполагает, что это был не просто чужак с Юггота, а сам Ньярлатхотеп, которому разумные грибы поклоняются. Но, судя по тексту Лавкрафта, где намеки на подобную интерпретацию отсутствуют напрочь, это слишком смелое предположение.)

Уилмарт удачно бежит из дома-ловушки, однако с тех пор живет в постоянном страхе. Он отмечает, «что зловещие создания извне должны скрываться где-то в области малоизученных холмов и что существа эти имеют своих шпионов и посланцев среди людей. Держаться подальше от этих существ и их посланцев —

вот все, чего бы мне хотелось в дальнейшей жизни»[297]. И особенный ужас вызывает у него недавнее открытие девятой планеты Солнечной системы — Плутона, которая, видимо, и является тем самым пугающим Югготом.

«Шепчущий в ночи» оказался одним из шедевров в творчестве Лавкрафта. Здесь в общий синтетический текст удачно сплавлены научно-фантастический сюжет о пришельцах из космоса, реальные впечатления, вынесенные из поездок в Вермонт, и все более усложняющаяся искусственная мифология Великих Древних. Именно в этом тексте, наряду с Ньярлатхотепом, Йог-Сототом и Ктулху, упоминаются также Хастур, Азатот и Цатоггва. А в заклинаниях, использованных в ходе загадочного ритуала, проводившегося людьми и пришельцами, звучит имя Шуб-Ниггурат, принадлежащее малопонятному богу-монстру из лавкрафтовской квазимифологии, судя по всему, воспринимающегося культистами в качестве божества плодородия. Во всяком случае, на это намекает его титул «Всемогущий Козел из диких лесов с легионом младых»[298].

Впрочем, некоторые элементы в повествование вводились в текст как импровизация и почти случайно. Так, отождествление Юггота с Плутоном возникло, когда фантаст прочитал в газете об открытии этой новой планеты. Естественно, Лавкрафт не упустил столь редкую возможность усилить якобы реалистическую атмосферу происходящих невероятных событий, и Юггот однозначно стал планетой. (Кстати, из сонетов подобная интерпретация этого названия совсем не следует.)

«Шепчущий в ночи» был с восторгом принят Ф. Райтом, который выплатил за него целых триста пятьдесят долларов — самый большой гонорар, который Лавкрафт когда-либо получал за литературный труд. Рассказ появился на страницах «Уиерд Тейлс» в августе 1931 г.

Рубеж 20-х и 30-х гг. XX в. стал не только временем выработки Лавкрафтом определенной творческой манеры и четкого подхода к созданию литературных текстов. В это же время кристаллизуется и его мировоззрение, это странное сочетание примитивного материализма с отстраненным взглядом на реальность и со стоическим ее приятием.

Среди его философских увлечений этого периода можно выделить системы Б. Рассела и Д. Сантаяны, однако и в их трудах он искал лишь подтверждение своим старым воззрениям. Например, у Рассела его больше всего привлекли идея равнодушия Вселенной к человеку и принципиальное отрицание бессмертия души.

Революция в физике начала XX в. у Лавкрафта вызвала скорее

раздражение, чем интерес. Целые новые направления в науке, вроде теории относительности или квантовой механики, нанесли резкий удар по картине жестко-материалистической Вселенной, какой она представала в трудах ученых XIX столетия. И в переписке Лавкрафта с друзьями заметны усилия, при помощи которых он отстаивает свою философию непримиримого материализма и атеизма перед лицом новейших физических открытий, вновь делавших окружающий мир таинственным, неопределенным и непредсказуемым. То, с чем Лавкрафт был готов мириться на страницах собственных произведений, в реальном мире его бесило и возмущало.

Воспринимая Вселенную как нечто чуждое и даже враждебное, Лавкрафт одновременно призывал в жизни принимать всю ее неприглядность со спокойствием и непоколебимостью. Он утверждал: «Я уверен, что не хочу ничего, кроме небытия, когда скончаюсь через несколько десятилетий»[299]. Свою философскую и психологическую позицию Лавкрафт предпочитал характеризовать как «индифферентизм». Бога нет, Вселенная пуста и холодна. Что же остается человеку? Сохранять иллюзию достойного существования, — отвечал Лавкрафт. Культивируемый им «джентльменский стоицизм» оказывался в своих основах близок к значительно более позднему атеистическому экзистенциализму. Перед лицом абсурда, царящего в окружающей реальности, единственной целью остается сохранение человеческого достоинства. И личного, и в масштабах целого общества.

Эта не слишком логичная с точки зрения последовательного материализма задача тем не менее увлекала Лавкрафта. Состояние современного ему общества он был готов расценивать с одной простой позиции — насколько оно способно смягчать для своих членов боль и несчастия, царящие во Вселенной. В традициях он видел опору для сохранения подобного общества, делающего существование менее мучительным, в разрушителях основ — проводников холода и беспощадного равнодушия, являющихся основой реальности. Говоря «высоким философским штилем», во Вселенной Лавкрафт усматривал лишь хаос, а космос воспринимал как иллюзию, сохраняющуюся благодаря совокупному самообману всего человечества.

Отсюда во многом проистекала и ксенофобия Лавкрафта, к началу 30-х гг. оформившаяся в четкое представление о том, что отдельные народы и культуры должны обособляться друг от друга, сохраняя собственное своеобразие. Лишь таким образом они могут сохранить иллюзию видимого порядка и обустроенного многообразия в человеческом сообществе, заброшенном в

бесприютную Вселенную. Иерархия культур, на вершине которой Лавкрафт, конечно же, видел культуру англосаксонскую, самим своим существованием бросала вызов надвигающемуся бессмысленному хаосу. Отсюда проистекала и его неприязнь к современной технической цивилизации, с ее стремлением ко всеобщему смешению и уравнению, отсюда же происходила и заметная симпатия к беспощадной и пессимистической философии О. Шпенглера.

В первую очередь литература для Лавкрафта оказывалась убежищем от хаоса и способом бросить вызов беспощадной Вселенной. Но в конечном итоге она тоже оказывалась не более чем развлечением и способом терапии, отвлекающей от истинной сути реальности. Впрочем, как и все остальные сферы деятельности людского рода.

Лавкрафт спокойно относился к критике литературы о сверхъестественном и даже признавал, что его «Йог-Сототия» — явно «незрелая концепция», всего лишь литературная игра. Однако это был естественный и, судя по неудачным попыткам писать чисто реалистические тексты, единственно возможный для него путь в прозе. Лавкрафта тянуло к хоррору как к глобальному литературному направлению во всем его многообразии. И единственную уступку, которую он делал в этом случае своим материалистическим воззрениям, заключалась в стремление объяснять все происходящее в его рассказах не с мистической, а с псевдонаучной точки зрения.

Подобный подход был относительно новым и пошел лишь на пользу лавкрафтовским текстам. Необходимость придумывать хоть какое-то, внешне правдоподобное объяснение описанным невероятным событиям, вместо того чтобы свалить все на дьявола или пресловутое глобальное «Зло с Большой Буквы», дисциплинировало писателя, заставляло четче работать его воображение. Строго говоря, Лавкрафт вообще никогда не был мистическим писателем, вроде М. Булгакова или Э. По, а всегда оставался научным фантастом. Конечно, «научным» не в том смысле, что пытался пропагандировать «достижения передовой науки своего времени», а в принципиальном подходе к пониманию реальности.

Подразумеваемая картина мира, характерная для научной фантастики, зиждется на представлении о равнодушной и механистичной Вселенной, познаваемой лишь в очень ограниченных пределах. Этой же картины реальности всегда придерживался и Лавкрафт. Ведущее отличие его позиции от позиции большинства научных фантастов и 30-х гг., и «золотого века НФ» заключается в том, что вместо героев-победителей из

«космических опер» и «историй об открытиях и изобретениях» в его текстах представали слабые люди, которых стремится сокрушить беспощадная и бессмысленная Вселенная. Единственная достойная позиция в текстах Лавкрафта — готовность персонажа выстоять в невыносимых условиях, и притом без всякого ожидания награды. (Зная о жизненных обстоятельствах самого писателя, хорошо понимаешь, откуда взялась и почему ему была так симпатична эта позиция.)

К тому же якобы научное объяснение событий лучше соответствовало литературному методу псевдореализма, восторжествовавшему в прозе Лавкрафта с конца 20-х гг. В начале 30-х гг. XX в. пришельцы-монстры из отдаленного космоса казались более реальными и соответствующими той картине мира, которую в те годы было приятно считать научной, нежели демоны и призраки старой литературы о сверхъестественном.

Научно-фантастический подход Лавкрафта к описанию жутких и невероятных событий в наибольшей полноте проявился в небольшом романе «Хребты Безумия». (Таково укрепившееся в российской литературной и переводческой традиции название. Хотя, видимо, более правильным был бы вариант — «В горах Безумия». Или даже — «У гор Безумия». Но что есть — то есть.) Этот объемный текст, который формально можно отнести к «аркхэмскому циклу», как, впрочем, и большинство того, что выходило из-под пера Лавкрафта в начале 30-х гг., был написан всего за месяц — с 24 февраля по 22 марта 1931 г. Затратив более сорока тысяч слов, писатель создал произведение, по форме соответствующее «географической фантастике» или так называемой «фантастике путешествий и открытий», но в итоге завершившееся каким-то невероятным прорывом в мистику, перечеркивающим все разгадки тайны, вроде бы уже совершенные героями романа. В «Хребтах Безумия» в наибольшей степени проявилось стремление Лавкрафта к созданию некоего сверхтекста, который бы объединил темы и мотивы предшествующих произведений.

Нельзя признать эту попытку полностью провалившейся хотя бы потому, что роман относится к числу несомненных удач фантаста. Но в то же время сделанное в финале «Хребтов Безумия» одновременное объединение намеков на предыдущие рассказы в одном абзаце выглядит слишком искусственным. Впоследствии Лавкрафт включал в свои произведения подобные отсылки значительно изящнее. К сожалению, его многочисленные последователи, усиленно разрабатывавшие благодатную ниву «Мифов Ктулху», предпочитали поступать даже более грубо. Они стремились увязать между собой такие тексты Лавкрафта, в

которых он никогда и ни при каких условиях не стремился находить ничего общего.

«Хребты Безумия» начинаются с рассказа об отправке в Антарктиду экспедиции, якобы подготовленной и проведенной Мискатоникским университетом зимой 1930–1931 гг. Главный герой романа, один из руководителей экспедиции Уильям Дайер создал этот текст, чтобы отговорить людей от дальнейшего исследования Антарктики или хотя бы предупредить их о грозящих опасностях. Даже вполне удачное начало экспедиции уже вызвало у Дайера жутковатые предчувствия. В этом эпизоде Лавкрафт дал волю стремлению связывать свои тексты в некую единую историю: «Все вокруг напоминало странные и тревожные азиатские пейзажи Николая Рериха, а также еще более невероятные и нарушающие душевный покой описания зловещего плоскогорья Ленг, которые дает безумный араб Абдул Альхазред в мрачном “Некрономиконе”. Впоследствии я не раз пожалел, что, будучи студентом колледжа, заглядывал в эту чудовищную книгу»[300]. Позднее в тексте появится и упоминание трудов профессора А. Уилмарта из «Шепчущего в ночи» — «большого эрудита, но крайне неприятного человека»[301].

Во время первых разведывательных работ на южном континенте один из экспедиционных отрядов открывает огромный горный хребет, чьи вершины вздымаются на фантастическую высоту — более десяти тысяч метров. Здесь же во время буровых работ и раскопок члены экспедиции натыкаются на обширную коллекцию древних ископаемых. Путешественники, оставшиеся в базовом лагере, с удивлением узнали «о найденных раковинах, костях ганоидов и плакодерм, останках лабиринтодонтов и текодонтов, черепных костях и позвонках динозавра, кусках панциря броненосца, зубах и крыльях птеродактиля, останках археоптерикса, зубах миоценских акул, костях первобытных птиц, а также обнаруженных останках древнейших млекопитающих — палеотерий, ксифодонтов, эогиппусов, ореодонтов и титанофонеусов»[302]. В то же время среди опознанных доисторических животных учеными были обнаружены невиданные никем ранее останки: «Длина находки — шесть футов, ширина — три с половиной; можно накинуть на каждый размер, учитывая потери, еще по футу. Похоже на бочонок, а в тех местах, где обычно клепки, — набухшие вертикальные складки. Боковые обрывы — видимо, более тонких стеблей — проходят как раз посередине. В бороздах между складками — любопытные отростки, что-то вроде гребешков или крыльев; они складываются и раскрываются, как веер»[303].

Здесь у Лавкрафта, как и в «Шепчущем в ночи», проявляется

не слишком удачное стремление описать нечто принципиально неописуемое. Читатель тщетно напрягает воображение, пытаясь вообразить «в центре тела, на каждой из пяти вертикальных, похожих на клепки, складок — светло-серые гибкие лапы-щупальца. Обвернутые в настоящий момент вокруг тела, они способны в деятельном состоянии дотягиваться до предметов на расстоянии трех футов — как примитивная морская лилия с ветвящимися лучами. Отдельные щупальца у основания — трех дюймов в диаметре, через шесть дюймов они членятся на пять щупалец, каждое из которых еще через восемь дюймов разветвляется на столько же тонких, сужающихся к концу щупалец-усиков — так что на каждой “грозди” их оказывается по двадцать пять. Венчает торс светло-серая, раздутая, как от жабр, “шея”, на которой сидит желтая пятиконечная, похожая на морскую звезду “головка”, поросшая жесткими разноцветными волосиками длиной в три дюйма»[304]. Но, несмотря на все усилия автора, цельной картины не получается. Хотя главный эффект — вызвать ощущение полной чуждости этих существ чему-либо, известному людям, — достигается. Другое дело, что его можно было бы получить и при меньшей затрате сил и бумаги.

Лейк, начальник поискового отряда, обнаружившего загадочных монстров, в одном из сообщений в базовый лагерь даже замечает, что, возможно, это тела легендарных Старцев, о которых в «Некрономиконе» сказано, что они «породили жизнь на Земле не то шутки ради, не то по ошибке»[305].

Начавшаяся буря прерывает радиосообщение с лагерем Лейка, но и после ее окончания поисковый отряд не отзывается на вызовы с базы. Дайер во главе небольшой спасательной группы отправляется к горам, чтобы выяснить, что же произошло. Они обнаруживают, что лагерь полностью разорен, а люди и собаки — перебиты. Исчезло несколько тел предполагаемых Старцев, а с оставшимися проведены очень странные манипуляции — их закопали «в стоячем положении, в снегу, под пятиугольными ледяными плитами с нанесенными на них точечными узорами, точь-в-точь повторяющими узоры на удивительных зеленоватых мыльных камнях, извлеченных из мезозойских или третичных пластов»[306]. Не удалось обнаружить труп лишь одного члена отряда Лейка — начальника бригады бурильщиков Гедни. Считая, что тот остался жив и способен рассказать, что же стряслось в лагере, Дайер вместе со своим помощником Денфортом решают разыскать его с самолета.

Поднявшись в воздух, они видят потрясающую картину антарктических гор — «приближаясь к мрачным вершинам,

грозно темневшим над снежной линией, отделявшей обнаженную породу от вечных льдов, мы замечали все большее количество прилепившихся к горным склонам геометрически правильных конструкций и в очередной раз вспоминали загадочные картины Николая Рериха из его азиатской серии»[307]. (Сразу видно, что поход в музей Николая Константиновича действительно произвел на Лавкрафта неизгладимое впечатление.) Преодолев хребет, Дайер и его спутник наталкиваются на нечто совершенно невероятное — заброшенный древний город. «На этом древнем плоскогорье, вознесенном на высоту двадцати тысяч футов над уровнем моря, с климатам, непригодным для всего живого еще за пятьсот тысяч лет до появления человека, на всем протяжении этой ледяной равнины высились — как бы ни хотелось, в целях сохранения рассудка, списать все на обман зрения — каменные джунгли явно искусственного происхождения… Город тянулся бесконечно далеко в обе стороны, лишь изредка плотность застройки редела… По чистой случайности мы наткнулись как бы на пригород — небольшую часть огромного мегаполиса… Строения очень отличались друг от друга размерами. Некоторые соединялись на манер сот, и сплетения эти тянулись на огромные расстояния. Постройки поменьше стояли отдельно. Преобладали конические, пирамидальные и террасированные формы, хотя встречались сооружения в виде нормальных цилиндров, совершенных кубов или их скоплений, а также другие прямоугольные формы; кроме того, повсюду были разбросаны причудливые пятиугольные строения, немного напоминавшие современные фортификационные объекты»[308]. Ученые решают посадить самолет около здания, показавшегося им наиболее доступным. Стены циклопического сооружения оказываются прокрыты картинами и надписями, рассказывающими историю созданий, возведших город возле Южного полюса.

Подобно герою «Безымянного города» Дайер и Денфорт изучают эти изображения, в самом деле созданные, как и весь мегаполис, легендарными Старцами. И с этого момента Лавкрафт оказывается настолько увлечен историей исчезнувшей разумной расы, что текст, по-прежнему идущий от лица Дайера, теряет всякое правдоподобие. Ведь невозможно, чтобы два исследователи, не знакомые с языком Старцев, только на основании одних рисунков и барельефов, разузнали все подробности истории антарктической цивилизации, да еще с конкретными временными датами, типа «150 миллионов лет тому назад» или «50 миллионов лет назад».

Но как бы то ни было, читатель вынужден поверить в научную гениальность и сверхпроницательность Дайера с

товарищем, выяснивших, как Старцы сначала прибыли на Землю из космоса, «когда планета была еще молода», а затем сумели освоить большую ее часть. Им приходилось бороться с другими пришельцами, такими как обитающие под водой «потомки Ктулху» и крабообразные грибы с Юггота, а также с порождениями собственной науки. Дело в том, что Старцы достигли огромных успехов в биоинженерии и научились создавать самых разных живых существ. (В этом моменте Лавкрафт не смог удержать сарказм и декларируемое презрение к человечеству, допустив такой пассаж в тексте: «Любопытно, что в поздних, декадентских произведениях скульпторы изобразили примитивное млекопитающее с неуклюжей походкой, которое земные Старцы вывели не только из-за вкусного мяса, но и забавы ради — как домашнего зверька; в нем неуловимо просматривались черты будущих обезьяноподобных и человекообразных существ»)[309]. Однако самым полезным созданием Старцев были шогготы, представлявшие собой «многоклеточную протоплазму, способную под гипнозом образовывать нужные временные органы. Так они получали идеальных рабов для тяжелой работы. В своем наводящем ужас “Некрономиконе” Абдул Альхазред, говоря о шогготах, намекает именно на эту вязкую массу, хотя даже этот безумный араб считает, что они лишь грезились тем, кто жевал траву, содержащую алкалоид»[310]. На труде шогготов стояла цивилизация Старцев, и они же едва ее не уничтожили, взбунтовавшись против хозяев.

После подавления мятежа шогготов Старцы столкнулись с другой угрозой, менее явной и понятной. Их терзал ужас, вызванный чем-то, скрытым за еще более высокими горами, вздымавшимися над плато с городом на западе. «Однако, судя по барельефам, у обитателей города тоже частенько на душе кошки скребли и сердце сжималось от страха: нередко встречались изображения Старцев, отшатывающихся в ужасе от чего-то, чему на барельефе никогда не находилось места. Косвенно можно было догадаться, что предмет этот выловили в реке, которая принесла его с загадочных западных гор, поросших вечно шелестящими деревьями, увитыми диким виноградом»[311]. Так, во внешне вроде бы чисто научно-фантастический текст Лавкрафт начинает вплетать намеки на сверхъестественное и необъяснимое.

Тем временем Дайер обнаруживает следы саней, похищенных из разгромленного лагеря Лейка. В туннелях, ведущих в глубину плато, он и Денфорт встречают отвратительных пингвинов-альбиносов, издающих резкие, пронзительные крики. Затем, преследуя неизвестных похитителей, ученые натыкаются на

изуродованное тело Гедни, а после и на нечто еще более чудовищное — растерзанные и искалеченные тела Старцев. Древние жители Антарктики каким-то образом сумели пережить миллионы лет в замороженном состоянии, оттаяли в лагере Лейка и почти случайно вступили в кровавый конфликт с его обитателями. Демонстрируя нарочитое презрение к антропоцентризму, Лавкрафт вкладывает в уста Дайера знаменитые слова, подчеркивающие единство духа всех разумных существ: «Природа сыграла над ними злую шутку, вызвав из векового сна: какой трагедией обернулось для них возвращение домой!.. Звездоголовых нельзя ни в чем винить. Что они сделали? Ужасное пробуждение на страшном холоде в неизвестную эпоху и, вполне вероятно, нападение разъяренных, истошно лающих четвероногих, отчаянное сопротивление и, наконец, в придачу — окружившие их неистовые белые обезьяны в диковинных одеяниях… несчастный Лейк… несчастный Гедни… и несчастные Старцы. Они остались до конца верны своим научным принципам. На их месте мы поступили бы точно так же. Какой интеллект, какое упорство! Они не потеряли головы при встрече с неведомым, сохранив спокойствие духа, как и подобает потомкам тех, кто изображен на барельефах! Кого бы они ни напоминали внешним обликом — морских звезд или каких-то наземных растений, мифических чудищ или инопланетян, по сути своей они были людьми!»[312]

Однако на этом кошмарные приключения Дайера и Денфорта не заканчиваются. Осматривая тела Старцев, они замечают, что останки покрыты отвратительно пахнущей слизью. «В моей памяти тоже запечатлелся старинный барельеф, на котором неизвестный скульптор изобразил покрытое мерзкой слизью и распростертое на земле тело обезглавленного Старца; это чудовищные шогготы убивали таким образом своих жертв — отъедая головы и высасывая из них кровь; происходило это в годы их неповиновения, во время изнурительной, тяжелой войны с ними Старцев»[313]. А вскоре источник слизи появляется перед путешественниками и собственной персоной, бросаясь за ними в погоню. Вот как описывает Лавкрафт явление ужасного шоггота-убийцы: «…За нами гналась, синусоидно извиваясь, кошмарная черная блестящая тварь, длиною не менее пятнадцати футов, изрыгавшая зловоние и все более набиравшая скорость; густой пар окружал ее, восставшую из морских глубин. Это невообразимое чудовище — бесформенная масса пузырящейся протоплазмы — слабо иллюминировало, образуя тысячи вспыхивавших зеленоватым светом и тут же гаснувших глазков, и неслось прямо на нас; массивнее любого вагона, оно безжалостно

давило испуганных беспомощных пингвинов, скользя по сверкающему полу — ведь именно эти твари отполировали его до полного блеска. Вновь издевательски прогремел дьявольский трубный глас: «Текелили! Текелили!» И тут мы вспомнили, что этим нечестивым созданиям, шогготам, Старцы дали все — жизнь, способность мыслить, пластические органы; шогготы пользовались их точечным алфавитом и, конечно же, подражали в звучании языку своих бывших хозяев»[314].

По чистой случайности ученым удается оторваться от преследовавшей их твари. Подняв самолет в воздух, Дайер сосредоточивается на управлении, а Денфорт, к собственному несчастью, бросает взгляд на горы, так некогда пугавшие Старцев. «Далекая фиолетовая ломаная линия была не чем иным, как проступившим силуэтом зловещих гор, к которым жителям города запрещалось приближаться. Эти высочайшие на Земле вершины являлись, как мы поняли, средоточием чудовищного Зла, вместилищем отвратительных пороков и мерзостей; им опасливо поклонялись жители древнего города, страшившиеся приоткрыть их тайну даже на своих барельефах. Ни одно живое существо не ступало на склоны загадочных гор — лишь жуткие, наводящие ужас молнии задерживались в долгие полярные ночи на их острых вершинах, освещая таинственным светом землю далеко вокруг»[315].

Увидев нечто, Денфорт несколько повреждается в рассудке. Он упорно отказывается беседовать о случившемся с Дайером и лишь «иногда с его губ срываются бессвязные, лишенные смысла словосочетания вроде: “черная бездна”, “резные края”, “прото-шогготы”, “пятимерные, наглухо закрытые конструкции”, “мерзкий цилиндр”, “древний Фарос”, “Йог-Сотот”, “исходная белая студнеобразная структура”, “космический оттенок”, “крылья”, “глаза в темноте”, “лунная дорожка”, “первозданный, вечный, неумирающий” и прочие странные словосочетания»[316]. И вот эти термины несомненно отсылают к предшествующим текстам Лавкрафта — например, «резные края» явно намекают на дверь, за которой скрывается Ктулху в Рльехе, «мерзкий цилиндр» и «крылья» заставляют вспомнить о живых грибах с Юггота из «Шепчущего в ночи», а «космический оттенок» напоминает о «Сиянии извне». И даже «лунная дорожка» открывает свой зловещий смысл благодаря событиям из рассказа «Лунное болото».

Лавкрафт даже намекает, что местность с городом Старцев и есть легендарное плато Ленг, а пугающие горы на горизонте — неведомый Ка дат. Таким образом он радикально меняет их расположение, отмеченное в предшествующих сочинениях, где

Ленг находился в Центральной Азии, на Тибете, а Кадат — вообще в «стране заповедных снов». Подобная легкость в обращении с уже сложившимся мифологическим конструктом показывает, насколько спокойно и несерьезно Лавкрафт относился к созданной им мифологии, обычно видя в ней только антуражный элемент.

Завершаются «Хребты Безумия» коротким эпизодом, в котором фантаст специально намекает на связь своего произведения с известной книгой другого американского прозаика об Антарктиде — «Повестью о приключениях Артура Гордона Пима» Э. По: «Мне удалось выпытать у Денфорта, что последнее ужасное зрительное впечатление было в виде миража. По его словам, оно не имело ничего общего ни с кубическими сооружениями на склонах, ни с поющими, источающими пар пещерами Хребтов Безумия. Мелькнувшее среди облаков дьявольское видение открыло ему, что таят фиолетовые горы, которых так боялись и к которым не осмеливались приближаться Старцы… Тогда же, над хребтами, он истошно вопил одно и то же — безумные, услышанные нами одновременно слова: “Текелили! Текелили!”»[317]

При всем внешнем различии описанных событий при чтении этого момента нельзя не вспомнить окончание повести По, где звучат те же таинственные крики: «Тьма сгустилась настолько, что мы различаем друг друга только благодаря отражаемому водой свечению белой пелены, вздымающейся перед нами. Оттуда несутся огромные мертвенно-белые птицы и с неизбежным, как рок, криком “Текелили!” исчезают вдали… Мы мчимся прямо в обволакивающую мир белизну, перед нами разверзается бездна, будто приглашая нас в свои объятия. И в этот момент нам преграждает путь поднявшаяся из моря высокая, гораздо выше любого обитателя нашей планеты, человеческая фигура в саване. И кожа ее белее белого»[318].

В отличие от унылого «Ледяного сфинкса» Ж. Верна «Хребты Безумия» ни в коем случае не являются прямым продолжением «Повести о приключениях Артура Гордона Пима». Однако по духу текст Лавкрафта значительно ближе таинственным и энигматичным последним главам из антарктической истории По. Это как бы сходная вариация на единую тему о таинственном и ужасающем южном континенте, ранее воплощенная в книге великого бостонца, а теперь предложенная его верным последователем и почитателем из Провиденса. Лавкрафт явно планировал вызвать подобную реакцию у читателей, упомянув раньше и другие тексты По: «Эребус равномерно выпускал из своего чрева дым, и один из наших ассистентов, одаренный

студент по фамилии Денфорт, обратил наше внимание, что на заснеженном склоне темнеет нечто, напоминающее лаву. Он также прибавил, что, по-видимому, именно эта гора, открытая в 1840 году, послужила источником вдохновения для По, который спустя семь лет написал:

Было сердце мое горячее,
Чем серы поток огневой,
Чем лавы поток огневой,
Бегущий с горы Эореи
Под ветра полярного вой,
Свергающийся с Эореи,
Под бури арктической вой.

Денфорт, большой любитель такого рода странной, эксцентрической литературы, мог говорить о По часами. Меня самого интересовал этот писатель, сделавший Антарктиду местом действия своего самого длинного произведения — волнующей и загадочной “Повести о приключениях Артура Гордона Пима”»[319].

Впрочем, уважение к труду предшественника не загипнотизировало Лавкрафта — он создал совершенно оригинальный, мощный и талантливый текст, один из лучших среди произведений географической фантастики, посвященных полярным областям Земли. (С.Т. Джоши ставит «Хребты Безумия» даже выше «Сияния извне», что, пожалуй, все-таки является полемическим преувеличением.)

Конечно, Лавкрафт с детства интересовался Антарктидой и даже создавал самодельные книжки о ее изучении. Но почему именно в начале 30-х гг. он самолично написал историю об изучении земель вокруг Южного полюса? Конечно, новую вспышку интереса к Антарктике, в конечном итоге заставившую фантаста засесть за сочинение «Хребтов Безумия», способна была вызвать информация о новейших полярных экспедициях Ричарда Бэрда в 1928–1930 гг. Однако С.Т. Джоши предполагает, что непосредственным толчком к написанию романа стал гнев Лавкрафта на рассказ некоей К.М. Руф, напечатанный в «Уиерд Тейлс» в ноябре 1930 г. Эта нудная история, получившая банальный заголовок «Миллион лет спустя», рассказывала о динозаврах, вылупившихся из яиц, долгие годы пролежавших в земле. Несмотря на тривиальность, текст привлек внимание читателей. Лавкрафт, всегда с раздражением реагировавший на то, как «портят» многообещающую тему, мог решиться написать фантастический текст со сходной посылкой.

В «Хребтах Безумия», относящихся к безусловно научно-фантастическим текстам писателя, в очередной раз высказывается идея о том, что представления о злобных или демонических силах — это лишь неправильная интерпретация воспоминаний об инопланетянах, преследовавших на Земле свои, непонятные и чуждые человечеству цели. Лавкрафт специально замечает о Старцах: «Более того, они-то и являлись создателями и властителями этой жизни, послужив прототипами для самых жутких древних мифов, именно на них робко намекают Пнакотические рукописи и “Некрономикон”[320]. В такой трактовке труд Абдула Альхазреда, а вместе с ним и Пнакотические манускрипты оказываются вовсе не сокровищницей мудрости, а собранием заблуждений. И по сути, пришельцы из иного мира, окопавшиеся в Антарктиде, ничем не отличаются от крабов-грибов с Юггота, от Йог-Сотота или Ктулху, также пришедших из иной, чуждой нам реальности. А вся их сверхъестественность и мифологичность являются лишь результатом забвения реальности и многотысячелетнего самообмана человечества.

Квазимифологическую концепцию реальности, прослеживающуюся с этого времени в текстах Лавкрафта, Л. Спрэг де Камп назвал «механистическим сверхъестественным». Однако лучше всего суть этой концепции раскрыл фантаст Фриц Лейбер в статье о творчестве старшего друга и учителя: «Возможно, важнейшим отдельным вкладом Лавкрафта было приспособление научно-фантастического материала к целям сверхъестественного ужаса. Упадок по меньшей мере наивной веры в христианскую теологию, приведший к безмерной утрате престижа Сатаны и его воинства, оставил чувство сверхъестественного ужаса свободно болтающимся без какого-либо общеизвестного объекта. Лавкрафт взял этот свободный конец и привязал к неизвестным, но возможным обитателям других планет и регионов за пределами пространственно-временного континуума»[321].

Однако талантливо и увлекательно написанные «Хребты Безумия» ждала тяжкая публикационная судьба. Ф. Райт наотрез отказался печатать его в «Уиерд Тейлс», заявив, что текст «слишком длинный» и «неубедительный». Читательская публика познакомилась с «Хребтами Безумия» только в феврале — апреле 1936 г., в трех номерах журнала «Эстаундинг Сториз».

Почти одновременно с этой неприятностью Лавкрафта постигла другая неудача — издательство «Патнэме» отвергло его сборник рассказов, заявив, что они якобы «однообразно жуткие».

Несмотря на столь ощутимые удары литературной судьбы,

писатель не опустил руки, а в течение ноября и начала декабря 1931 г. создал еще один безусловный шедевр — повесть «Тень над Инсмутом». Непосредственным толчком к написанию текста стала очередная поездка Лавкрафта в Ньюберипорт (штат Массачусетс), в те годы заброшенный, гниющий и постепенно покидаемый жителями. Этот городок, вкупе с похожим на него Глостером из того же штата, стал прототипом жуткого Инсмута, где свил гнездо очередной лавкрафтианский ужас. (Название это уже появлялось в текстах Лавкрафта — в «Селефаисе» и в «Грибах с Юггота».) Новая повесть не только органично вошла в «аркхэмский цикл», но стала одной из его жемчужин, настоящим украшением сводного представления об «альтернативной» Новой Англии. (В отечественных переводах произведение также носит заголовок «Морок над Инсмутом» и «Тень над Иннсмаутом».)

События, о которых рассказано в «Тени над Инсмутом», Лавкрафт отнес к июлю 1927 г. Главным героем повести вновь становится безымянный рассказчик. (В черновиках у него было имя — Ричард Олмстед, — но в окончательном тексте оно ни разу не упоминается.) Он путешествует по восточному побережью США, намереваясь, помимо всего прочего, посетить и Аркхэм. Однако, узнав о странном прибрежном городке Инсмут, про который ходят какие-то странные и малопонятные слухи, герой решает добраться до него на автобусе. Еще при посадке его поражает странная внешность водителя: «На вид ему было, пожалуй, лет тридцать пять, хотя странные глубокие складки по бокам шеи сильно старили этого человека, особенно если не присматриваться к его туповатому, невыразительному лицу. У него была узкая голова, выпученные водянисто-голубоватые глаза, которые, как мне показалось, никогда не моргали, плоский нос, скошенные лоб и подбородок и странно-недоразвитые уши… На фоне довольно массивных кистей пальцы смотрелись нелепо короткими и, казалось, были постоянно подогнуты, даже вжаты в толщу ладоней. Пока он возвращался к автобусу, я обратил внимание и на его неуклюжую, покачивающуюся походку, а также на то, что ступни были просто гигантского размера»[322]. По прибытии в Инсмут главный герой понимает, что эта внешность является типичной для большинства жителей.

Сам же город производит отвратительное впечатление: «Необъятная для взора масса провисающих двускатных крыш и заостренных фронтонов домов с пронзительной ясностью свидетельствовали о явном и далеко зашедшем упадке, а по мере того как мы продвигались по пустынной дороге, я мог со все большей отчетливостью видеть, что во многих крышах зияют черные провалы, а некоторые обвалились целиком»[323]. В

дальнейшем чувство ужаса от Инсмута, почти превратившегося в скопище развалин, только усиливается: «Жутковатые ощущения, которые я испытывал при виде опустевших домов, нарастали даже не в арифметической, а скорее в геометрической прогрессии по мере того, как увеличивалось количество окружавших меня поразительно ветхих построек, отчего создавалось впечатление, будто я оказался в некоем минигороде полнейшего запустения. Один лишь вид этих бесконечных улиц, пропитанных упадком и смертью, в сочетании с представлением о массе опустевших, гниющих черных комнат, отданных на разорение вездесущим паукам и извивающимся червям, невольно порождал атмосферу поистине первобытного, животного страха и отвращения, разогнать которую едва ли смогла бы даже самая жизнестойкая оптимистическая философия»[324].

Случайно главный герой сталкивается со старым алкоголиком Зэдоком Алленом, который после хорошего глотка «угощения», купленного рассказчиком, неожиданно рассказывает об истинной истории Инсмута. Все беды начались с контактов инсмутского капитана Обеда Марша на тихоокеанских островах со странными подводными обитателями, одновременно похожими и на рыб, и на лягушек. Сначала встречи Марша с этими созданиями происходили лишь в Тихом океане, но впоследствии капитан сумел связаться с ними и дома, на Рифе Дьявола в инсмутской гавани. Рыболягушки, называвшие себя Глубоководными, требовали от Марша человеческих жертв, а в ответ снабжали его золотом. Но вскоре они пошли дальше — Глубоководные предложили создать гибридную расу из них и людей. Потомки союзов между жителями Инсмута и обитателями океана получали удивительно долгую жизнь на земле, а затем, приспособившись к существованию под водой, переселялись в огромные подводные города. Здесь они приобретали практически полноценное бессмертие.

Большинство жителей Инсмута отказалось от подобных «завлекательных предложений», и тогда, в 1846 г., Глубоководные напали на город. Сопротивлявшихся истребили, а уцелевшие должны были принять требования жителей моря и дать особый обет — так называемую «клятву Дагона». В разгар беседы Зэдок вдруг кричит: «Они увидели нас — уходи и спасай свою жизнь!»[325] Он принимается яростно упрашивать рассказчика немедленно бежать из Инсмута. Тот возвращается к автобусу, но водитель заявляет, что машина сломалась и будет готова лишь к утру. Главный герой решает провести одну ночь в местной гостинице «Джилмэн-Хаусе».

Ночью он сначала слышит странные голоса, а затем в его

комнату пытаются проникнуть. Рассказчик проявляет чудеса смекалки и по крышам выбирается из гостиницы. (Желающим проверить, насколько туго ему пришлось, рекомендую пройти соответствующий эпизод из компьютерной игры «Call of Ctulhu: Dark Corners of the Earth», созданной по произведениям Лавкрафта (прежде всего — именно по «Тени над Инсмутом».) Данный момент, по моему мнению, один из самых труднопроходимых в истории компьютерных игр вообще.)

И все же герой повести отрывается от преследователей и уходит из Инсмута. Он хитро выбирает более безопасную дорогу. «Я вспомнил о давно заброшенной железнодорожной ветке, ведущей на Роули, чья основательно уложенная, покоящаяся на толстом слое щебня, поросшая травой и бурьяном полоса по-прежнему уходила в северо-западном направлении от располагавшейся неподалеку от реки заброшенной станции. У меня сохранялся шанс на то, что вся эта братия попросту забудет о ней, поскольку покрытая зарослями вереска пустынная полоса была весьма труднопроходима и едва ли являлась именно тем путем, который избрал бы для себя отчаявшийся беглец»[326].

Однако в одном месте железнодорожная колея пересекается с шоссе, и герой вынужден ждать, пока толпа преследователей проследует мимо перекрестка. Он бросает на них взгляд и видит следующее: «Мне показалось, что в своей массе они были серовато-зеленого цвета, но с белыми животами. Большинство из них блестели и казались осклизлыми, а края их спин были покрыты чем-то вроде чешуи. Очертаниями своими они лишь отдаленно напоминали антропоидов, тогда как головы были определенно рыбьи, с выпуклыми, даже выпученными глазами, которые никогда не закрывались. Сбоку на их шеях виднелись трепещущие жабры, а между отростками длинных лап поблескивали натянутые перепонки. Они вразнобой подпрыгивали, отталкиваясь то двумя, а то всеми четырьмя конечностями, и я как-то даже обрадовался, что у них их было всего четыре. Их хриплые, лающие голоса, явно созданные для некоего подобия речи, несли в себе массу жутких и мрачных оттенков, с лихвой компенсировавших малую выразительность их морд»[327]. От этого зрелища главный персонаж, в лучших традициях своих предшественников из лавкрафтовских рассказов, падет в обморок.

Придя в себя, он не только благополучно добирается до деревеньки Роули, но и устраивает основательную бучу, призывая федеральные власти обратить внимание на угрозу Глубоководных. С этого момента повесть Лавкрафта, видимо, слегка подуставшего от собственного текста, начинает терять

логику и внешнюю правдоподобность. Вместо того чтобы послать навязчивого безумца куда подальше, власти устраивают массовые «зачистки» в Инсмуте и даже обстреливают торпедами с подводной лодки возможное расположение города Глубоководных под Рифом Дьявола.

Дальше — хуже. Герой начинает изучать собственное происхождение и в ужасе узнает, что состоит в родстве с пресловутым капитаном Обедом Маршем. Затем он обнаруживает, как меняется его внешность, превращаясь в «классическую» инсмутскую. Его начинают тревожить странные сны, в которых появляется его бабка Элиза Марш-Вильямсон, якобы по сей день обитающая в подводном городе Йхантлеи. Он также узнает о своем кузене, заболевшем неизвестной болезнью и заточенном в психиатрической лечебнице в Кантоне (штат Огайо). (В больнице, судя по всему, кузен Лоуренс также начал превращаться в Глубоководного.) Герой повести встает перед выбором: покончить жизнь самоубийством (как уже поступил в похожей ситуации его дядя по материнской линии) или дождаться окончания трансформации. Финальное решение оказывается неожиданным: «Я разработаю план бегства моего кузена из той лечебницы в Кантоне, и мы вместе отправимся в сокрытый восхитительной тенью Инсмут. Мы поплывем к тому загадочному рифу и окунемся в глубь черной бездны, навстречу циклопическим, украшенным множеством колонн Йхантлеи, и в этом логове Глубоководных обретем вечную жизнь, окруженные всевозможными чудесами и славой»[328].

Подобное завершение повести выглядит несколько искусственным. От героя, столь болезненно реагировавшего на один вид гибридов и самих Глубоководных, стоило бы ожидать иной реакции, похожей на ту, что вызвала смерть Артура Джермина из раннего лавкрафтовского рассказа. Возможно, Лавкрафт просто не хотел повторять использованный сюжетный ход и попытался нащупать новое решение проблемы. («Тень над Инсмутом» вообще воспринималась им как своеобразный полигон для обкатки литературных и художественных приемов — от стилистических до фабульных. Писатель сделал и забраковал целых четыре черновых варианта, ужасно устал и в итоге все равно остался недоволен результатом.)

Если же, как предполагают некоторые исследователи творчества Лавкрафта, финал должен стать венцом кошмарных приключений героя, его капитуляцией перед мощью непонятных феноменов, с которыми он столкнулся, то эту задачу автор «Тени над Инсмутом» толком не выполнил. Конец рассказа, как и в случае с «Ужасом в Данвиче», выглядит случайным довеском,

попыткой более-менее логично и четко завершить рассказанную историю. (Впрочем, может быть, здесь проявляется моя личная «вкусовщина», любовь к неопределенности и загадочности ситуаций, которая так заметна в ранних текстах Лавкрафта и от которой он упорно отказывался в поздние периоды творчества, принося в жертву псевдореализму.)

Главные темы «Тени над Инсмутом» относятся к издавна привлекавшим фантаста — это «потаенные народы» и «вырождение». Наряду со Старцами и жителями Юггота Глубоководные в текстах Лавкрафта и его последователей станут самыми известными из разумных рас, якобы тайно обитающих на Земле. (Позднее к ним добавится еще и так называемая Великая Раса из повести «За гранью времен».) Насколько можно судить, идея подводной цивилизации Глубоководных возникла у Лавкрафта еще во время работы над «Хребтами Безумия». Ведь именно они упоминаются под именем «отродий Ктулху», являющегося, наряду с Дагоном и Гидрой, их главным богом и покровителем. Цивилизация «рыбо-лягушек» обширна и могущественна и, в отличие от Антарктиды Старцев, находится на подъеме. Человечество ничего не может с ними поделать, и Лавкрафт это специально подчеркивает: «Глубоководных вообще невозможно уничтожить, хотя палеогеновая магия давно забытых Старцев иногда может причинять им отдельные неприятности. В настоящее время они пребывают в состоянии покоя, но настанет такой день… когда они восстанут снова и воздадут должное ненасытной жажде Великого Ктулху»[329]. Слепота и невежество людей, не подозревающих, как в реальности устроен мир, ведут их к неизбежному поражению в возможном конфликте с иными разумными расами.

Но если идея общечеловеческого незнания и слабости перед лицом внешней угрозы звучит у Лавкрафта прямо и явственно, то тема «вырождения», с ее неизбежным тонами расизма и ксенофобии, проявляется более тонко. Вряд ли автор «Тени над Инсмутом» пытался делать ее доминирующей. Просто упорные замечания Лавкрафта о специфической внешности инсмутцев, ужас перед мыслью о смешении людей и Глубоководных неизбежно заставляют вспомнить его ядовитые замечания о внешнем облике людей других рас и об опасности даже межнационального смешения.

В отличие от «Артура Джермина» в «Тени над Инсмутом» идея дегенерации и деградации не планировалась в качестве доминирующей и стала скорее оттенком, нежели центральной темой. Но оттенком самым заметным, на который активно работают пейзаж и атмосфера распадающегося и разлагающегося

города.

Хотя центральным толчком к созданию повести несомненно послужили путешествия Лавкрафта в Ньюберипорт, Глостер, Ипсвич и Роули, интересна ситуация и с литературными влияниями на ее текст. Несомненно, при написании повести Лавкрафту на ум приходил роман А. Меррита «Лунная заводь», действие которого начинается на островах в Тихом океане и описана амфибийная раса Акка. Исследователи также отмечают воздействие со стороны таких произведений о жутковатых существах, сочетающих черты человека и рыбы, как «Рыбоголовый» И. Кобба и «В поисках неведомого» Р. Чэмберса. С.Т. Джоши отмечает, что фигура Зэдока Аллена могла возникнуть у Лавкрафта под влиянием образа доктора Хэмфри Лотропа из рассказа Г. Гормана «Место под названием Дагон». Доктор также является знатоком тайн родного городишки и любителем выпить.

Однако сходные моменты в этих текстах и в повести Лавкрафта глубоко вторичны и почти не влияют на ее вполне оригинальный сюжет. «Тень над Инсмутом», несмотря на спорность финала, безусловно впечатляющее и пугающее произведение. И она войдет в любую десятку лучших произведений Лавкрафта, по каким критериям ее ни подбирай.

А вот публикационная судьба повести оказалась не лучше, чем у «Хребтов Безумия». Лавкрафт был настолько ею недоволен, что не стал предлагать в «Уиерд Тейлс». За его спиной О. Дерлет, прочитавший текст и пришедший от него в восторг, послал в начале 1933 г. остававшийся у него машинописный вариант Ф. Райту. Тот опять отреагировал очень кисло, заявив, что повесть очаровательна, но «слишком длинна». Издать «Тень над Инсмутом» удалось лишь в 1936 г., в виде отдельной брошюры и очень ограниченным тиражом. Более широкие массы читателей сумели ознакомиться с повестью лишь после смерти автора, в 1942 г. в январском номере «Уиерд Тейлс».

В начале 30-х гг. XX в. вроде бы прочные связи Лавкрафта с журналом Д. Хеннебергера и Ф. Райта заметно ослабли. Он вообще перестал посылать свои новые произведения в «Уиерд Тейлс».

И все же именно отдел писем этого журнала в очередной раз стал посредником, при помощи которого Лавкрафт познакомился с новым хорошим другом по переписке, единомышленником и коллегой. Им стал Роберт Говард, литературный отец Конана-варвара, Соломона Кейна и короля Кулла.

Письмо от него пришло в журнал после переиздания «Крыс в стенах» в июньском номере «Уиерд Тейлс» за 1930 г. Говард,

активно интересовавшийся историей Британии, обратил внимание на гаэльские слова в тексте и решил, что Лавкрафт также занимается кельтским периодом британской истории. В письме он задал ряд вопросов на эту тему, и его послание переслали в Провиденс. Лавкрафт, несмотря на равнодушие к данному вопросу, заинтересовался мыслями Говарда, написал в ответ и между ними, как это уже случалось с другими друзьями фантаста, постепенно завязалась самая оживленная переписка.

Долгий и содержательный обмен письмами между Говардом и Лавкрафтом длился до самой смерти одного из адресатов. Несмотря на нередкое несходство взглядов, они ухитрялись обсуждать огромное количество самых разных вопросов. При этом Говард, при всей запальчивости и эмоциональности, несколько робел перед эрудицией старшего друга. Он даже подготавливал сначала черновой вариант письма, а уже затем отправлял исправленный и продуманный вариант. С другой стороны, иногда Говард позволял себе и подшучивать над коллегой с Северо-Востока, вставляя в свои послания живописные, но явно выдуманные подробности жизни на Диком Западе. (Все-таки к началу 30-х гг. XX в. родной Техас Боба с двумя пистолетами, как шутливо прозвал нового приятеля Лавкрафт, хоть и был местом более диким, нежели цивилизованный Род-Айленд, однако в целом далеким от реалий классического фронтира XIX в.)

Лавкрафт высоко оценил произведения Говарда и считал, что, несмотря на пробелы в образовании, из него получится первоклассный писатель. Это пророчество несомненно сбылось, хотя в полной мере раскрыться таланту Боба с двумя пистолетами помешала его ранняя смерть.

Говард также оказался одним из наиболее активных участников игры в общую литературную мифологию, которую затеял Лавкрафт. Хотя вначале он легковерно решил, что сведения о всевозможных Ктулху и Йог-Сототах действительно взяты из некоего реального мистического источника, письмо из Провиденса разрушило эти иллюзии. Лавкрафт честно написал в Техас, что все это «лишь плоды его собственного воображения»[330].

Склонный к розыгрышам и мистификациям, Р. Говард охотно включился в сотворение «ктулхуистской» мифологии. Упоминания лавкрафтианских богов-монстров появляются в таких его рассказах, как «Пламя Ашшурбанипала», «Черви земли», «Не рой мне могилу», и ряде других. Также Говард пополнил и общую библиотеку выдуманной оккультной литературы, начатую Пнакотическими рукописями и «Некрономиконом». Он придумал книгу «Безымянные культы» (другие варианты — «Невыразимые

культы» и «Сокровенные культы»), якобы также известную под немецким наименованием «Unaussprechlichen Kulten». В ней изложено содержание более древней и еще более чудовищной «Черной книги». (Впервые этот текст упоминается в рассказе «Дети ночи», изданном в «Уиерд Тейлс» в номере за апрель — май 1931 г.) Автор «Unaussprechlichen Kulten», немецкий профессор Фридрих Вильгельм фон Юнцт, стал таким же проходным персонажем литературной мифологии «Лавкрафта со товарищи», как и «безумный араб Абдул Альхазред». О трагической и ужасной кончине выдуманного немецкого оккультиста и мифолога Р. Говард поведал в рассказах «Черный камень» и «Тварь на крыше».

«Игра в мифологию» постепенно захватывала многих друзей Лавкрафта по переписке. Например, К.Э. Смит, хотя и стремился выстроить собственную систему вымышленных богов и демонов, принял участие в общем деле. Как уже упоминалось, он «подарил» Лавкрафту жабоподобного бога Цатоггву, впервые упомянутого в его рассказе «Повесть Сатампра Зейроса». И хотя этот дансенианский текст о гиперборейских жуликах, пытавшихся ограбить храм бога-чудовища, далек от лавкрафтианского псевдореализма, упоминание о Цатоггве тут же появилось в «Кургане» и в «Шепчущем в ночи». А у К.Э. Смита можно найти лавкрафтовских Ктулху и Йог-Сотота.

О. Дерлет, чья кипучая натура, конечно же, не могла пройти мимо нового литературного начинания, тут же предложил назвать единую копилку псевдомифов «Мифологией Хастура». Вряд ли можно было выступить с более неудачным предложением. Даже устоявшееся «Мифы Ктулху» и то лучше отражает содержание этого комплекса представлений из книг Лавкрафта и его продолжателей. Образ Хастура, придуманного А. Бирсом, крайне невнятен, да и в «Шепчущем в ночи» он оказался упомянут почти случайно, для придания оккультной «энциклопедичности» второму письму Эйкели к Уилмарту. На предложение Дерлета о едином заголовке для мифологии Лавкрафт откликнулся сдержанно и иронично, заявив, что его «чепуха» по своим основам ближе к литературным мифам лорда Дансени и А. Мейчена, а не Бирса. Это замечание на время утихомирило пыл Дерлета и похоронило бессмысленную идею. Но после смерти Лавкрафта его приятель даст себе волю и нагородит в общей псевдомифологии такого… Впрочем, пока до этого было далеко.

Круг общения Лавкрафта продолжал расширяться. В 1931 г. возникал постоянная переписка между ним и его новым корреспондентом Робертом Барлоу из Джорджии. Барлоу, в то

время еще тринадцатилетний подросток, впоследствии станет не только близким другом Лавкрафта, но и его соавтором, а также литературным «душеприказчиком». Пока же Лавкрафт давал ему литературные советы и всячески ободрял, хотя в своем творчестве молодой вундеркинд тяготел скорее к чистому фэнтези и тексты лорда Дансени и К.Э. Смита были ему ближе, чем сочинения старшего товарища из Провиденса.

Так, год от года переписка Лавкрафта только увеличивалась. Появление новых корреспондентов не прерывало общения со старыми, и в результате в конце 1931 г. он поддерживал письменное общение с более чем пятидесятью адресатами (по его собственным прикидкам). Подобного рода напряженная деятельность, конечно же, отнимала массу сил и времени. Результатом же было лишь чувство постоянного дружеского общения, морально поддерживавшего Лавкрафта. Возможно, без этого ощущения он не смог бы ни нормально жить, ни творить. Но все-таки, пожалуй, правы те, кто сетует, что лучше бы Лавкрафт меньше писал писем всем подряд по любому поводу, а больше — оригинальных «рассказов ужасов».

Не бросил фантаст и ставших традицией летних путешествий по Соединенным Штатам. В мае 1931 г. Лавкрафт отправился во Флориду, сначала посетив Сент-Огастин, приведший его в восторг архитектурой времен испанского владычества. Затем он поехал к Генри Уайтхеду, очередному приятелю по переписке, проживавшему в Данедине. У него он не только прогостил несколько недель, но и помог обработать «рассказ ужасов» «Ловушка». Эта история повествовала о волшебном «зеркале Локи», созданном в XVII в. Алексом Хольмом, стеклодувом из Дании. Зеркало коварно перебрасывало смотрящих в него в некий потусторонний мир, где они были вынуждены вести призрачное существование. Главный герой рассказа, учитель Кэневин, вытаскивает из этой ловушки своего ученика, оказавшегося очередной жертвой загадочного предмета.

Лавкрафт заметно переработал изначальный текст, но от соавторства благородно отказался. В итоге рассказ был издан в журнале «Стрэндж Тейлс» за март 1932 г. за подписью одного лишь Уайтхеда.

После длительного пребывания в доме гостеприимного друга Лавкрафт двинулся южнее — он посетил Майами, а затем достиг и Ки-Уэста. Это была самая южная точка США, до которой он когда-либо добирался.

Между тем путешествия вновь обнажили одну из самых важных проблем в жизни Лавкрафта — хроническое безденежье. В ситуации, когда гонорары поступали редко и нерегулярно, он

пока ухитрялся выкручиваться, сократив расходы до пятнадцати долларов в неделю и питаясь два раза в день. И все же проблема поиска постоянной работы вновь и вновь вставала перед Лавкрафтом.

Тем более что его отношения с прижимистым Ф. Райтом, хваставшимся, что держит писателей в «ежовых рукавицах», потому что им больше некуда идти, продолжали ухудшаться. Например, лишь при помощи О. Дерлета удалось пристроить в «Уиерд Тейлс» рассказ «В склепе», опубликованный в начале 1932 г. Рухнула и очередная попытка выпустить книжный сборник рассказов в издательстве «Вэнгард».

Оставалась, конечно, литературная обработка разных текстов, вплоть до агитационных листовок. Но и ее с началом Великой депрессии становилось все меньше, а постоянных клиентов, вроде З. Бишоп, А. де Кастро или Д. ван Буша, в последнее время у Лавкрафта не появлялось.

Другая же работа все никак не подворачивалась. Один раз фантасту предложили должность постоянного корректора и литобработчика в издательстве «Стивен Дайе Пресс», но для этого пришлось бы переехать в Вермонт. Поэтому он ограничился единократным заказом — литературной обработкой книги Л. Ричардсона «История колледжа Дартмута». Однажды, чтобы свести концы с концами, Лавкрафту пришлось даже поработать в ночную смену билетным кассиром в кинотеатре.

И все-таки жизненные невзгоды не прервали окончательно литературных трудов — в феврале 1932 г. Лавкрафт написал очередной крупный рассказ — «Сны в Ведьмином доме». Увы, это лавкрафовское произведение относится к тем из его текстов, которые лучше читать в переводе. Все англоязычные авторы отмечают стилистическую неряшливость Лавкрафта, его злоупотребление вычурными и напыщенными оборотами. При переводе эти недостатки заметно сглаживаются, и на первый план выходят главные достоинства рассказа, ставшего ярким воплощением идеи невыносимого ужаса, таящегося за пределами обычного человеческого восприятия.

Главный герой рассказа, студент Мискатоникского университета Уолтер Джилмен, проживает в Аркхэме, снимая комнату в здании, носящем зловещее название «Ведьмин дом». Студент обитает на верхнем этаже, в комнате, которая имеет самые странные очертания. «Комната Джилмена представляла собою помещение довольно внушительных размеров и имела при этом весьма необычную форму: северная ее стена имела явный наклон внутрь, к северу же был скошен и низкий потолок… С течением времени интерес Джилмена к тому, что могли скрывать

необычная стена и потолок его новой комнаты, только возрастал — он начал думать, что величина угла между ними может иметь некий математический смысл, дающий ключ к разгадке того, для чего они были предназначены»[331].

Постепенно Джилмена начинают мучить непонятные сны. Он оказывается среди необъяснимых предметов неописуемых очертаний: «Чаще всего во сне Джилмену представлялось, что он погружается в какую-то пропасть, бездну, наполненную странным сумрачным светом, исходившим из невидимого источника, и невероятно искаженными звуками… Пропасти ночных видений отнюдь не пустовали — они были заполнены скоплениями какого-то вещества совершенно невероятной формы и неестественно резкой окраски: некоторые из них имели, видимо, органическую природу, другие — явно неорганическую… Неорганические предметы иногда имели определенное сходство то с разнообразными призмами, то с какими-то лабиринтами, нагромождениями кубов и плоскостей, даже с циклопическими постройками; среди органических объектов Джилмен с удивлением находил и простые скопления каких-то пузырей, и некие подобия осьминогов и многоножек, и оживших индусских идолов, и, наконец, отвлеченные узоры, изысканные линии которых, переливаясь, переходили одна в другую, составляя нечто вроде тела огромной змеи»[332]. В результате этих сновидений Джилмен начинает проявлять на математических занятиях удивительно четкое понимание теории четвертого измерения.

Другие его сны выглядят более ясными и куда более ужасным. В них Джилмену является ведьма Кеция Мейсон, некогда жившая в этом доме, и ее демон-спутник Бурый Дженкин, похожий на гигантскую крысу. Они преследуют студента, предлагая ему сначала встретиться с Ньярлатхотепом, принимающим образ Черного Человека — такого, каким представляли дьявола в легендах Новой Англии. Затем Джилмен сможет продолжить свой путь еще дальше. «Он должен был предстать перед Черным Человеком, и вместе с ним отправиться к трону Азатота, что находится в самом сердце хаоса, — вот чего требовала старуха. Там своею собственной кровью распишется он в книге Азатота, раз уж удалось ему самостоятельно дойти до сокровенных тайн. Джилмен почти готов был подчиниться и отправиться вместе с ведьмой, Бурым Дженкином и тем, третьим, к трону хаоса, туда, где бездумно играют тонкие флейты; его останавливало только упоминание об Азатоте — из книги “Некрономикон” он знал, что этим именем обозначают исконное зло, слишком ужасное, чтобы его можно было описать»[333].

В одном из снов, наиболее ярком, Джилмен вдруг приходит в

себя в мире с ярким, многоцветным небом и тремя солнцами. Он находится на балконе с причудливым ограждением из странных фигурок. «Они представляли из себя нечто вроде поставленных вертикально цилиндров, сужающихся к концам, с тонкими спицами, расходившимися из центра, как от ступицы колеса. На обоих концах, сверху и снизу, каждый цилиндр имел по шарику или набалдашнику, с пятью плоскими треугольной формы лучами, наподобие лучей морской звезды»[334]. (Эти фигурки хоть и напоминают Старцев из «Хребтов Безумия», но все же отличаются от них. И, судя по тому, что действие эпизода происходит на другой планете, Лавкрафт мог намекать, что Джилмен оказался на прародине Старцев и столкнулся с изображением их сородичей, не решивших в свое время отправиться на Землю.) Под ограждением Джилмен видит невероятный город — «внизу простиралась бескрайняя равнина, вся покрытая невероятно причудливыми остроконечными пиками, огромными наклонными плоскостями, неизвестно каким чудом удерживавшимися в равновесии, куполами, башенками наподобие минаретов, дисками, опиравшимися на тонкие шпили и бесчисленными комбинациями других фигур»[335]. Неожиданно на балконе появляются немыслимые существа, похожие на изображение из ограды. Рядом с ними оказывается старуха Кеция и ее крысоподобный спутник. В ужасе Джилмен просыпается, сжимая в руке странную статуэтку, которую он отломил от парапета балкона в ином мире.

После этого жутковатые видения и странные чувства уже не отпускают Джилмена. Окружающие начинают считать студента психически ненормальным, и поддерживают его лишь суеверные поляки, живущие в том же доме. Один из них даже дарит Джилмену крестик, освященный местным ксендзом и способный защитить его от зла. Студент в этом не уверен, но все-таки принимает подарок и надевает крестик на шею. Опасаясь за свой рассудок, Джилмен просит поселиться вместе с ним своего соседа, тоже студента Фрэнка Илвуда. В то же время по городу распространяются ужасные слухи о пропавших детях. Джилмен проводит целый день, борясь со сном, однако в конце концов и он, и Илвуд засыпают.

Во сне Джилмен видит Кецию, Бурого Дженкина и похищенного ребенка, которого собираются принести в жертву. Студенту удается предотвратить жертвоприношение, сначала вырвав ритуальный нож из рук Кеции, а затем напугав ее распятием, освященным ксендзом Иваницким. Затем он душит старую каргу цепочкой от крестика. Бурый Джекин все же успевает загрызть ребенка, но студент изгоняет монстра, сбросив

его в темный провал в полу. Однако Джилмену не удается одержать победу над врагами — на другую ночь странная крысоподобная тварь убивает его. «Было похоже на то, что кто-то прогрыз тоннель сквозь все его тело — и вырвал сердце»[336].

После смерти студента Ведьмин дом некоторое время стоит заброшенным, а после того, как его решают снести, строители совершают странное открытие: «Необычайная находка представляла собою несколько костей — частью сломанных и раздробленных, но, вне всякого сомнения, человеческих… По заключению главного эксперта при коронере, некоторые из костей принадлежали, скорее всего, младенцу мужского пола, тогда как другие — их нашли лежащими вперемешку с полусгнившими обрывками одежды грязно-коричневого цвета — несомненно, пожилой женщине очень низкого роста, со сгорбленной спиной… Внимание многих иностранцев и доверчивых старушек привлек и дешевый никелевый крестик современной работы на оборванной цепочке, также найденный в мусоре и признанный дрожащим от ужаса Джо Мазуревичем за тот самый, который он много лет назад подарил бедняге Джилмену… В этом-то мусоре, зажатым между куском кирпичной кладки из печной трубы и упавшей откуда-то широкой доской, и был найден предмет, вызвавший в Аркхэме куда больше удивления, скрытого страха и суеверных домыслов, чем любая другая находка в проклятом доме. То был частично разрушенный скелет огромной дохлой крысы, строение которого настолько разительно отличается от нормы, что до сих пор вызывает и горячие споры, и странные умолчания сотрудников кафедры сравнительной анатомии Мискатоникского университета… По слухам, строение пятипалых лапок найденного скелета крысы дает основание заключить, что на каждой из них один палец был противопоставлен всем остальным — черта, совершенно естественная, скажем, для миниатюрной обезьянки, но никак не для крысы. Кроме того, маленький череп с ужасными желтыми клыками имеет, как рассказывают, крайне необычную форму, и если рассматривать его под определенным углом, выглядит как многократно уменьшенная, мерзко искаженная копия человеческого черепа»[337].

История про Ведьмин дом читается с неослабевающим интересом, но производит действительно странное впечатление. Кажется, будто Лавкрафт попытался поставить очередной литературный эксперимент. В отличие от других текстов, написанных в стиле полюбившегося ему псевдореализма, здесь нет четкой выверенности сюжета и жесткой последовательности в изложении событий. Как ни единожды замечалось, Лавкрафта в

тексте интересовали яркие картины отдельных эпизодов, а не логичный рассказ. Иногда создается впечатление, что он специально придал истории о кошмарах, преследующих студента-математика, оттенок нелогичности и загадочности, присущей сновидениям. В «Снах в Ведьмином доме» Лавкрафт скорее спокойно шел за воображением, чем пытался выстроить с его помощью правдоподобный рассказ о невероятных событиях.

Лучше всего о такой позиции Лавкрафта свидетельствует то, что он, принципиальный атеист и материалист, привыкший даже несколько кокетничать своими воззрениями, ввел в текст ситуацию с крестиком, пугающим ведьму. Убеждения были откровенно принесены в жертву яркой и запоминающейся картинке.

В «Снах в Ведьмином доме» даже описания Великих Древних оказываются более похожими на изображения богов-демонов в ранних рассказах Лавкрафта. Черный Человек, в облике которого является Ньярлатхотеп, ближе к его образу из «Сомнамбулического поиска неведомого Кадата», нежели к невнятным упоминаниям одного из могущественных инопланетных пришельцев в поздних текстах, вроде «Шепчущего в ночи». Что же говорить об Азатоте, описанном в виде действительно ужасного и одновременно безумного божества, «что управляет пространством и временем, восседая на черном троне в середине всего Хаоса…»[338]. Сам Лавкрафт, медленно, но неуклонно дрейфовавший к научно-фантастическому изображению реальности в текстах, подобный повествовательный выверт, видимо, воспринял как неудачную случайность. Во всяком случае, в дальнейшем он не пытался подчеркивать божественное могущество его Великих Древних, их влияние на целую Вселенную. Они лишь обитатели этой холодной, бесконечной и равнодушной реальности, неизмеримо более сильные, чем человек, но в итоге — столь же обреченные. Зато последователи фантаста ухватились именно за псевдобожественность Древних, пытаясь создать и упорядочить целые пантеоны вымышленных богов.

Многие вопросы, возникающие при чтении «Снов в Ведьмином доме», так и остаются без ответа. Например, зачем в истории появились предки Старцев (или их «кузены», обитающие на забытой прародине)? Для чего Кеции и Бурому Дженкину было нужно, чтобы Джилмен обязательно отправился к «престолу Азатота»? И какова роль Ньярлатхотепа в этих событиях? Конечно, опираясь на весь контекст творчества Лавкрафта, можно по этому поводу наворотить кучу вполне правдоподобных предположений. Однако эти предположения так и останутся

предположениями. Ясно лишь одно — Лавкрафт ответы на эти вопросы даже не запланировал, развертывая перед читателями лишь череду пугающих картин. Сказано же — «Сны в Ведьмином доме». Так что и смотрите их, как сны, не заморачиваясь логическим осмыслением происходящего.

В этом же тексте предстает наиболее подробный образ Аркхэма из всех рассказов Лавкрафта. Это чуть ли не единственная история, где действие разворачивается в самой столице «альтернативной» Новой Англии. И хотя особых пейзажных зарисовок мы не увидим, отдельные городские «достопримечательности» тут же остаются в памяти (вроде мрачного острова на Мискатонике, где в древности проводились шабаши).

Лавкрафт ощущал экспериментальность «Снов в Ведьмином доме» и поэтому разослал его копии нескольким друзьям, прося оценить сделанное. Неожиданно с жестокой критикой на рассказ обрушился О. Дерлет, парадоксально уверяя, что он настолько плох и недостоин, что, конечно, будет легко опубликован. Ошарашенный Лавкрафт, хоть и назвал в ответном письме свой текст «чепухой», все-таки был заметно расстроен вердиктом друга. Предлагать к изданию он его даже не решился. И здесь надо отдать должное Дерлету — несмотря на то что ему «Сны в Ведьмином доме» резко не понравились, он не только отослал текст Ф. Райту, но и настаивал на публикации. Впрочем, его изначальное пророчество действительно сбылось — Райт охотно взял рассказ и быстро выплатил за него сто сорок долларов Лавкрафту. «Сны в Ведьмином доме» появились в «Уиерд Тейлс» в июне 1933 г.

В начале 30-х гг. XX в. круг знакомств Лавкрафта пополнился еще одним любопытным персонажем — У. Ламли, приславшим письмо с вопросами по мифологии Ктулху, которую он посчитал за реально существующий оккультный и религиозный феномен. И, несмотря на попытки Лавкрафта его разубедить, долго и упорно оставался при своем мнении. Впоследствии Ламли стал уверять, что, если даже авторы рассказов о Великих Древних и не верят в этих богов-монстров, они все равно тайно исполняют их волю и бессознательно пишут под их диктовку. Видимо, такие взгляды скорее забавляли Лавкрафта, чем раздражали. Во всяком случае, он не только не прервал переписку с У. Ламли, но позднее даже стал его соавтором.

Другое примечательное знакомство состоялось у Лавкрафта во время очередного весенне-летнего путешествия по Соединенным Штатам. В этот раз его главной целью стал Новый Орлеан, куда он и прибыл 11 июня 1932 г., до этого посетив ряд

других городов южных штатов. Еще до начала поездки он, видимо, планировал встретиться с Р. Говардом, но тот не смог вырваться на «рандеву» с другом. Зато Говард порекомендовал Лавкрафту своего хорошего знакомого из Нового Орлеана — Эдгара Хоффмана Прайса. Бывший выпускник Вест-Пойнта и ветеран Первой мировой войны, Прайс, потеряв работу в начале Великой депрессии, перебивался сочинением художественных текстов. Впрочем, для большинства его сочинений термин «художественный» будет слишком сильным. Сам Прайс, кстати, это хорошо понимал и относился к своему занятию исключительно как к способу заработка, стабильно поставляя произведения среднего уровня в большинство популярных журналов 30-х гг. О Лавкрафте он тоже слышал от Говарда и с охотой встретился с путешественником из Род-Айленда.

Позднее Прайс так описывал нового знакомого: «Он был одет в мешковатый старый костюм табачного цвета, с аккуратными заплатками в нескольких местах… Глаза, которые я увидел, были темно-карими, живыми, глубокими и совершенно нормальными — вопреки моим ожиданиям, без какой бы то ни было таинственности. Что же касается прочего, то он сутулился так, что я недооценил его рост, равно как и ширину плеч. У него было худое, узкое вытянутое лицо с длинными подбородком и челюстью. Ходил он скорым шагом. Его речь была быстрой и немного прерывистой — как будто его телу было трудно угнаться за живостью ума… Я был до некоторой степени напряжен, не столько от перспективы встречи с легендарной личностью, обладавшей, по моим представлениям, сверхъестественным взором, сколько от доходивших до меня слухов, — а именно что он был невыносимо строгим пуританином, из-за чего приходилось контролировать свою речь и особенно избегать любого упоминания алкоголя или привычек, которые он считал порочными. Но уже через мгновение я знал, что он не был ни вампиром, ни пуританином, а дружелюбной и человечной личностью, вопреки производимому впечатлению ожившего словаря. Он не был напыщенным, не был и надменным, — как раз наоборот. Просто у него была склонность использовать официальную и академическую манеру для выражения самых легкомысленных замечаний»[339].

Неожиданно Прайс и Лавкрафт моментально нашли общий язык. Они пообщались почти двадцать восемь часов (честно говоря, эта цифра кажется несколько преувеличенной) и расстались хорошими друзьями, договорившись обмениваться письмами. Как и Ламли, Прайс стал и постоянным корреспондентом Лавкрафта, и его соавтором.

Из Нового Орлеана Лавкрафт двинулся на север, посетив еще несколько городов бывшей Конфедерации и временно завершив свои странствия в «ненавистном» Нью-Йорке. Однако 1 июля он получил паническую телеграмму из Провиденса от Энни Гэмвелл — его другая тетушка, Лилиан Кларк, оказалась на грани смерти. Лавкрафт заторопился в Провиденс и успел застать тетю еще живой, но уже почти в бессознательном состоянии. Она скончалась 3 июля 1932 г.

Как и после смерти матери, Лавкрафт был поражен горем, однако старался сохранять обычное стоическое самообладание. Лилиан давно и тяжело болела, и все же ее уход оказался внезапным и неожиданным, выбившим племянника из привычной жизненной колеи.

Лавкрафт пришел в себя лишь в конце лета 1932 г., совершив несколько более коротких путешествий. В частности, 31 августа он съездил в Ньюберипорт, чтобы наблюдать солнечное затмение, а уже в начале сентября вновь посетил Канаду, побывав в Квебеке и Монреале.

## *СОРАТНИКИ И ПРЕДШЕСТВЕННИКИ*

### *Роберт Чэмберс*

В отношении этого американского писателя можно говорить лишь о его слишком запоздалом влиянии на Лавкрафта. Фантаст из Провиденса открыл для себя творчество Чэмберса лишь в 1927 г. и очень высоко оценил. Он называл его титаном литературы, к сожалению, неправильно употребившим свой талант. И в этом мрачном суждении есть доля правды.

Роберт Уильям Чэмберс родился 26 мая 1865 г. в Нью-Йорке в семье известного юриста. (Между прочим, его мать, Кэролайн Чэмберс, по прямой линии происходила от Р. Уильямса, основателя Провиденса.) Чэмберс учился в Бруклинском политехническом институте и параллельно стремился рисовать картины. Интерес к живописи победил, и в 1886 г. он уехал в Париж, чтобы обучаться в Академии изящных искусств. Во Франции Чэмберс пробыл до 1893 г., и воспоминания о парижском периоде жизни отразились в его прозаических произведениях. По возвращении в США он начал работать журнальным иллюстратором, чьи произведения охотно публиковали «Вог», «Лайф» и другие журналы. Тогда же вышли в свет и его первые рассказы.

Известность Чэмберсу принес сборник «Король в желтом»,

изданный в 1895 г. Это собрание фантастических, пугающих и частично сюрреалистических рассказов было хорошо принято читателями и высоко оценивается критиками по сей день. Однако более поздние фантастические истории Чэмберса не имели успеха, и он переключился на написание реалистических романов с мелодраматическим оттенком. Как ни странно, именно эти тексты оказались коммерчески наиболее успешными. Вынужденный работать в том литературном направлении, какое приносило исправный доход, Чэмберс все-таки иногда возвращался к фантастическим рассказам, позднее включенным в его сборники «В поисках неведомого» и «Полиция!!!».

Писатель скончался 16 декабря 1933 г. в больнице, в своем родном Нью-Йорке.

«Король в желтом», по сей день считающийся вершиной писательских усилий Чэмберса, был высоко оценен Аавкрафтом в эссе «Сверхъестественный ужас в литературе». Он писал об этом сборнике: «“Король в желтом” — серия почти не связанных между собой рассказов, разве что некоей чудовищной и запретной книгой, которая несет с собой страх, безумие, сверхъестественную трагедию, и в этой серии автор достигает высот космического ужаса, несмотря на шероховатости и несколько банальную и аффектированную культивацию атмосферы готической мастерской»[340]. Некоторые авторы (например, Лин Картер) находили черты сходства между «Королем в желтом» и «Некрономиконом», но это очень поверхностное наблюдение. В первую очередь выдуманную книгу Чэмберса отличает то, что она является пьесой, из которой в сборнике даже приведены две вымышленные цитаты — в самом начале и перед рассказом «Маска». А книга Абдула Альхазреда по своему содержанию — скорее собрание мифов и магических рецептов. Опытный колдун может спокойно использовать магические формулы из «Некрономикона», тогда как чтение «Короля в желтом» неизбежно приводит к безумию и гибели.

Судя по текстам Чэмберса, в пьесе всего три действующих персонажа — Кассильда, Камилла и сам Король в желтом (он же — неизвестный в маске). Действие ее развивается в древнем городе Каркоза у берегов озера Хали, судя по всему, находящемся за пределами Земли, в звездном скоплении Гиады. (Все эти наименования Чэмберс заимствовал у А. Бирса, из его рассказов «Житель Каркозы» и «Бог пастухов».) Прочитавшие «Короля в желтом» больше ни о чем другом не в состоянии думать и говорить. Вот как это описано в рассказе «Желтый знак»: «Наступила ночь, и время потекло медленней, а мы продолжали бормотать друг другу что-то о Короле и Бледной Маске, и вот где-

то вдали городские часы пробили полночь. Мы говорили о Хастуре и Кассильде, а туман снаружи сгущался и клубами вертелся возле наших окон, подобно волнам у берегов Хали»[341]. Позднейшее отождествление Лавкрафтом и Дерлетом Короля в желтом с Хастуром, якобы одним из Великих Древних, сделано на основании финала рассказа «При дворе Дракона», где душа героя попадает в адский огненный мир и слышит шепот Короля: «Страшно впасть в руки бога живого».

В рассказе «Желтый знак» также упоминается и загадочный артефакт, который героиня дарит возлюбленному: «Открыв шкатулку, я поразился ее содержимому. Внутри на розовом шелке лежала заколка из черного оникса, и на ней чистым золотом были изображены какие-то таинственные знаки. Но это оказались не арабские и не китайские иероглифы, и, как я потом узнал, они вообще не принадлежали ни к одному известному человеческому языку»[342]. Жуткий кладбищенский сторож с лицом покойника приходит за этим знаком, и это приводит к гибели героев рассказа. Лавкрафт упомянул, пусть и несколько невнятно, Желтый знак в рассказе «Шепчущий в ночи» в письме одного героя к другому, на этот раз четко связав артефакт с Хастуром: «Существует, например, тайный культ сатанистов — вы, как эрудированный в области мистики человек, поймете, если я свяжу их с Хастуром или Желтым знаком»[343]. Впоследствии эту мистифицирующую литературную игру разовьет О. Дерлет, окончательно уничтожив всю многозначность, таинственность и неопределенность, присущую образу Короля в рассказах Чэмберса.

Несколько завуалированно «Король в желтом» был упомянут и в лавкрафтовском поэтическом цикле «Грибы с Юггота», в двадцать седьмом сонете:

> Последний из Древнейших, миру враг.
> Лицо его закрыто желтой маской,
> Чьи шелковые складки выдают
> Черты столь фантастичные, что люд
> Издревле говорит о них с опаской[344].

Но в целом влияние Чэмберса на Лавкрафта явно меньше, чем принято считать. Он познакомился с его книгами, будучи уже сложившимся писателем, в момент перехода к новой фазе творчества. Лавкрафт с благодарностью использовал некоторые элементы из книг предшественника для литературной игры в общую псевдомифологию, однако герои и стиль создателя «Короля в желтом» оставили его равнодушным. (Гораздо большее

воздействие Чэмберс, с его склонностью к описанию романтических отношений между персонажами даже в «ужасных историях», оказал на Дерлета.)

Обобщенный же взгляд на роль писателя в развитии хоррора Лавкрафт жестко и нелицеприятно высказал в соответствующем разделе «Сверхъестественного ужаса в литературе»: «Очень искренними, хотя и не без обычной для 1890-х годов манерной экстравагантности, были ранние сочинения об ужасном Роберта У. Чэмберса, ставшие чрезвычайно известными как произведения другого жанра… Нельзя не пожалеть, что он не развивал это направление в своем творчестве, хотя мог бы стать настоящим мастером»[345].

# Глава 14
# НЕВИДИМЫЙ И САРКАСТИЧНЫЙ СОАВТОР

Похороны тети Лилиан и летние поездки нанесли очередной удар по бюджету Лавкрафта, и он вновь принялся искать возможности для заработка. Так на его горизонте и появилась очередная дама, желавшая, чтобы ее сочинения подверглись литературной обработке. Ее звали Хейзл Хилд, а проживала она в штате Массачусетс. Лавкрафта ей порекомендовала М. Эдди, жена его приятеля К.М. Эдди. Самое любопытное в истории взаимоотношений Хилд и Лавкрафта это то, что он заинтересовал ее не только как писатель. Впрочем, сомнительно, чтобы эти отношения вылились во что-нибудь более значимое, чем романтический обед при свечах, который Хейзл Хилд организовала соавтору, когда фантаст посетил ее родной Сомервилль. Во всяком случае, сам он никаких усилий по развитию отношений не предпринял. Более того, создается впечатление, что Лавкрафт сделал все, дабы его контакты с клиенткой остались сугубо деловыми.

В соавторстве с Хейзл Хилд он написал пять рассказов, причем, как и в случае с текстами З. Бишоп, его вклад в окончательный вариант произведений был определяющим. Сама Хилд честно признавалась, что Лавкрафт разбирал ее текст абзац за абзацем и большинство из них просто переписывал. Она исправно оплачивала работу соавтора, хотя сколько именно фантаст получил за труды, остается неясным. Все эти совместные тексты, скорее всего, были созданы в конце 1932 — начале 1933 г.

В рассказе «Каменный человек», опубликованном в октябрьском номере журнала «Вондер Сториз» за 1932 г., в качестве исходного психологического мотива Хейзл Хилд была предложена безумная ревность основного героя. Сам Лавкрафт ни за что бы не стал строить сюжет на таком посыле, тем более — в «рассказе ужасов». В итоге он обогатил текст ссылками на древние колдовские знания, а главный злодей убивал при помощи процесса окаменения, только «в миллионы раз ускоренного». Этот персонаж, которого зовут Дэниел Моррис, вычитал способ превращения живых существ в камень из «Книги Эйбона». (Этот якобы колдовской текст изобрел К.Э. Смит, предложивший его в общую копилку никогда несуществовавших оккультных книг, придуманных Лавкрафтом и его друзьями.)

Ссылка на это сочинение, а также другие апелляции к общей псевдомифологии, появящиеся в других текстах Х. Хилд, заставляют заподозрить, что Лавкрафт не слишком серьезно отнесся к работе. Он, конечно, не создавал откровенных пародий, как, например, считает С.Т. Джоши. Речь, скорее, шла о некоей разновидности литературной игры, которую могли бы оценить друзья Лавкрафта, обнаружившие в текстах неизвестной им дамы ссылки и намеки на общую мифологию и общих персонажей. Он словно бы говорил: «Посмейтесь, друзья мои. И поймите, что не стоит серьезно воспринимать нашу чепуху».

В «Каменном человеке» его герой Дэн Моррис в припадке ревности решает, будто его жена Роза небезразлична к их общему знакомому — скульптору Артуру Уилеру. Пришедшему в ярость Моррису удается превратить в камень Уилера, но Роза, узнав об этом, обращает колдовское оружие против ревнивца. Тот также становится холодной каменной скулптурой, а завершает текст запись из дневника женщины: «Чтобы довести историю до конца, я выпью оставшийся яд, когда положу дневник на видное место. Через четверть часа я превращусь в каменную статую. Я прошу лишь об одном: чтобы меня похоронили рядом со статуей Артура — когда она будет найдена в пещере, где ее спрятал проклятый душегуб»[346].

Следующий рассказ, «Крылатая смерть», сначала выглядит более интересным, но все портит финал, получившийся нелепым и абсурдным. Действие его разворачивается не в США, а в Южной Африке, где некий ученый, Томас Слоуэнуайт, энтомолог и специалист по инфекционным болезням, открывает странное насекомое, которое местные жители называют «дьявольской мухой». Существует поверье, что если муха укусит человека, то в нее перейдет его душа. Уверовав в колдовскую мудрость, Слоуэнуайт, при помощи мух, отосланных в США, убивает своего коллегу и конкурента Генри Мура, некогда обвинившего эпидемиолога в плагиате. Однако идеального убийства не выходит — насекомое, в которое перешла душа Мура, начинает преследовать Слоуэнуайта. В итоге убийца получает по заслугам — его душа тоже переселяется в муху. Чтобы сообщить о случившемся, он вынужден нырять в чернильницу, подлетать к потолку и всем телом чертить на нем следующее признание: «ЧИТАЙТЕ МОЙ ДНЕВНИК — ОН МЕНЯ ОПЕРЕДИЛ — Я УМЕР — ЗАТЕМ ОЩУТИЛ СЕБЯ В НЕМ — ЧЕРНОКОЖИЕ БЫЛИ ПРАВЫ — НЕИЗВЕДАННЫЕ СИЛЫ ПРИРОДЫ — ТЕПЕРЬ Я УТОПЛЮСЬ, ЧТО МНЕ И ОСТАЛОСЬ…»[347] Затем доктор-убийца, как и обещает, топится в бутыли с жидким аммиаком. Такая финальная сценка более подходит для пародийного мультика, чем для хоррора. И

все же, несмотря на недостатки текста, Ф. Райт спокойно опубликовал «Крылатую смерть» в мартовском номере «Уиерд Тейлс» в 1934 г.

Рассказ «Ужас в музее» оказался невольным предшественником тех поделок, которые создают наиболее бесталанные продолжатели «Мифов Ктулху». Лавкрафт явно хотел повеселить друзей и в то же время создать вполне продаваемую «ужасную историю». Поэтому текст балансирует на тонной грани между ужасающим и комичным, почти превращаясь в пародию, будучи одновременно перенасыщен ссылками на псевдомифологию писателя. Главный герой, которого зовут Стивен Джонс, посещает выставку восковых фигур в Лондоне, организованную неким Джорджем Роджерсом. Среди восковых изображений оказываются фигуры монстров, в том числе и «черный, бесформенный Цатоггва, обладающий множеством щупалец Ктулху, снабженный ужасным хоботом Чхаугнар Фаугн и прочие чудовищные создания, знакомые избранным людям по запретным книгам наподобие “Некрономикона”, “Книги Эйбона” или труда фон Юнцта “Сокровенные культы”»[348]. Разговор с Роджерсом наводит Джонса на какие-то странные подозрения, и он решает провести небольшое расследование. В итоге Джонс выясняет, что Роджерс не только добывал настоящих монстров, но и сумел найти на Аляске одного из Великих Древних — Ран-Тегота. Под видом восковой фигуры этот бог-чудовище спрятан в подвале выставки.

И в очередной раз, при попытке изобразить Ран-Тегота, Лавкрафта подводит стремление описать плохоописуемое: «Страшилище стояло на полусогнутых конечностях, как бы балансируя на самом краю того, что казалось искусным воспроизведением трона владыки, сплошь изукрашенного резьбой… Оно обладало почти шарообразным туловищем с шестью длинными извилистыми конечностями, оканчивающимися клешнями, как у краба. Над массивным телом, выдаваясь вперед, громоздился еще один подобный пузырю шар; три тупо взирающих рыбьих глаза, целый ряд гибких на вид — каждый длиной с фут — хоботков, а также раздувшиеся, подобные жабрам, образования по бокам пузыря позволяли предположить, что это была голова. Большая часть туловища была покрыта тем, что с первого взгляда казалось мехом, но при ближайшем рассмотрении оказывалось порослью темных, гибких щупалец или присосков, каждое из которых оканчивалось гадючьим зевом. На голове и под хоботками щупальца были длиннее, толще и отмечены спиральными полосками, имеющими сходство с пресловутыми змеевидными локонами Медузы

Горгоны»[349].

Роджерс вынужден кормить оживленного им Ран-Тегота и для этого пытается принести в жертву своему «богу» Стивена Джонса. Однако обреченному на смерть удается вырваться из рук самозваного жреца, и в итоге злодей сам оказывается в лапах Великого Древнего: «Внушающее неизъяснимый ужас чудовище — огромное, высотой в десять футов, — несмотря на неуклюжую, как бы в полуприседе, позу, выражало безграничную, нездешнюю, космическую злонамеренность и было представлено в грозном движении вперед с циклопического трона слоновой кости, изукрашенного гротескными резными изображениями. Шестиногое, оно в средней паре конечностей держало смятое в лепешку, искаженное, обескровленное мертвое тело, испещренное бесконечным множество мелких, подобных укусу, точек, а местами словно бы обожженное едкой кислотой… Теперь, наконец, Джонс осознал, что именно притягивало его взгляд. То была изувеченная, свисающая вниз, восковая голова жертвы, и в ней заключался некий страшный смысл. Она не окончательно была лишена лицевой своей стороны, и лицо это казалось ему все более знакомым. Оно чрезвычайно напоминало безумное лицо Роджерса»[350].

Каждый, кто читает «Ужас в музее», обращает внимание на наполненные ктулхуизмами речи Роджерса: «Йа! Шуб-Ниггурат! Священный Козел с Легионом младых!.. Отродье Нот-Йидика и испарение Ктуна! Щенок, воющий в водовороте Азатота!.. Йкаа хаа-бхо-ии, Ран-Тегот-Ктулху фхтагн…»[351] Этот кусок рассказа, написанный Лавкрафтом с явной иронией, оказался настоящим кладезем для последующих продолжателей «Мифов Ктулху». Даже невнятный Ктун нашел себе место — в рассказе Стивена Кинга «N» так зовут монстра, пытающегося по старой доброй традиции тайком прорваться из своей реальности в нашу. В защиту С. Кинга можно сказать лишь то, что рассказ у него при этом получился действительно оригинальный, жуткий и захватывающий. А вот у фантаста Б. Ламли в «Кошмаре на ярмарке» практически полностью использована сюжетная коллизия «Ужаса в музее». Попытка написать серьезный текст на основании почти само-пародии привела к закономерному результату — «Кошмар на ярмарке» выглядит неправдоподобным, нудным и непроизвольно комичным.

Как и в случае с «Курганом», «Ужас в музее» только частично совпадает с мифологий «аркхэмского цикла». Создается впечатление, что Лавкрафт просто поупражнялся в изобретении богов-монстров и их присных и нашел это занятие слишком легким. И одновременно малоперспективным — большинство его

последующих текстов выглядят как попытки найти новые пути для изображения ужасающего, далекие от разработанных приемов «Мифов Ктулху».

Зато читатель к таким устоявшимся приемам оказался хорошо приучен, и Ф. Райт охотно принял «Ужас в музее» для публикации. Рассказ вышел в июльском номере за 1933 г. и даже вызвал одобрительные отзывы читающей публики.

Рассказ «Вне времен» также балансирует на грани между «шуткой для своих» и вполне обычным «рассказом ужасов».

При его написании Лавкрафт нарочито предпочел использовать не собственные псевдомифологические построения, а изобретения его друзей. Главным источником оккультной информации для героев рассказа оказывается книга «Сокровенные культы» фон Юнцта, изобретенная Р. Говардом. Стиль же, которым в тексте описаны события, якобы происходившие сто семьдесят пять тысяч лет назад на континенте Му, заставляет вспомнить о «гиперборейском цикле» К.Э. Смита.

Во «Вне времен» рассказывается о загадочной мумии, попавшей в музей археологии в Бостоне вместе со свитком с никому не известными иероглифами. Рассказчик Ричард Джонсон при виде этого иссохшего тела вспоминает об ужасной истории, изложенный в «Сокровенных культах».

Сотни тысяч лет назад, на исчезнувшем континенте Му, располагавшемся в Тихом океане, обитал народ, поклонявшийся злому богу Гхатанотхоа, пришедшем с Юггота. Об этом божестве фон Юнцт сообщал жуткие подробности: «Увидеть великого бога или его изображение, как в один голос твердят легенды о живом порождении планеты Юггот, — это значит впасть в паралич и окаменение необычайно жуткого вида, в результате которого тело жертвы обращается в нечто среднее между кожей и камнем, в то время как мозг ее остается вечно живым, непостижимым образом застывшим и замурованным на века…»[352] Гхатанотхоа обитал на высокой горе Йаддитх-Гхо, куда не рисковал подняться ни один смертный. Молодой жрец Т’йог из храма Шуб-Ниггурата решает освободить человечество от чудовища и тирании его жрецов. Он находит заклинание, нейтрализующее воздействие Гхатанотхоа, и отправляется на вершину Йаддитх-Гхо. Однако хитрые жрецы бога-монстра подменяют свиток с заклинанием, и Т’йог так никогда и не возвращается из своего похода. (В этот момент читателю, в отличие от главного героя, страдающего клинической недогадливостью, становится ясно, — чья именно мумия хранится в музее археологии.)

Тем временем с окаменевшим телом Т’йога происходит нечто странное — приподнимаются его веки. Ричард Джонсон пытается

рассмотреть изображение, якобы отпечатавшееся на окаменевших глазных яблоках, и обнаруживает нечто ужасающее: «В глазах мумии я увидел отражение вываливающегося из широкого зева люка, занимавшего середину циклопической гробницы, столь ужасного бегемотоподобного чудовища, что сразу отпали сомнения в его способности убивать все живое уже одним своим видом. Даже сейчас мне недостает слов, чтобы его описать. Я мог бы назвать его гигантской тварью — со шупальцами — с хоботом — с глазами спрута — полуаморфным — перетекающим — наполовину чешуйчатым, наполовину покрытым кожаными складками — брр!»[353] А при вскрытии мумии происходит еще более жуткое открытие — «ибо вскрытие черепа мумии обнаружило живой, еще пульсирующий мозг»[354].

В апреле 1935 г. «Вне времен» появился на страницах «Уиерд Тейлс». Лавкрафт явно вложил много сил в написание этого рассказа, хотя никогда не относился к нему как к серьезной работе. Ни Ран-Тегот, ни Гхатанотхоа не попали в главный пантеон Великих Древних — эти боги-монстры не упоминаются ни в одном из оригинальных текстов лавкрафтианы.

Последним из рассказов, обработанных Лавкрафтом для Хейзл Хилд, стал «Ужас на кладбище». Он относится к тем явно неудачным текстам «околокладбищенской» тематики, в которых нет никакой мистической глубины, вроде «В склепе». Сам Лавкрафт рассматривал их скорее как упражнение в «черном юморе», нежели как серьезную работу. Впрочем, в «Ужасе на кладбище» он не отказался и от литературного экспериментирования — в текст вставлены стилизованные под просторечие монологи обитателей селения Стилуотер о жутких событиях, случившихся в их деревне.

По тематике рассказ неожиданно перекликается с «Каменным человеком». Гробовщик Генри Торндайк изобрел некий раствор, который приводит человека в состояние, не отличимое от смерти. Он влюблен в мисс Софи Спрэг, которой не дает выйти замуж ее старший брат Том, потому что в этом случае пришлось бы делить имущество. Видимо, по наущению Софи Торндайк вкалывает убийственный состав ее брату-пропойце. Однако из-за нелепой случайности Торндайк также употребляет собственный препарат, и его тоже хоронят заживо. Но с этого времени по деревне ходят упорные слухи, распространяемые сельским дурачком Джонни Доу, что оба заживо погребенных еще явятся, чтобы отомстить Софи Спрэг.

Из-за лени или нарочитого литературного хулиганства большинство героев носят имена и фамилии, уже использовавшиеся в оригинальных или соавторских текстах

Лавкрафта, — вроде Уилера из «Каменного человека», Зенаса из «Сияния извне» или Давенпорта из «Хребтов Безумия». Интересно — насколько Лавкрафту нравилось так подтрунивать над наивной госпожой Хилд, явно не воспринимавший этих замаскированных штучек и шуточек?

Более оригинальный и интересный текст в это же время Лавкрафт написал вместе с Э. Хоффманом Прайсом. Это было продолжение приключений, казалось бы, давно забытого Рэндольфа Картера. Идея нового рассказа, являющегося вольным продолжением «Серебряного ключа», возникла у Прайса во время одного из разговоров с Лавкрафтом в Новом Орлеане. Летом 1932 г. он написал текст, получивший заголовок «Властелин иллюзий», и отправил его в Провиденс, надеясь, что новый друг доработает окончательный вариант. Лавкрафт взялся за дело без видимой охоты, но, судя по всему, постепенно увлекся и переделал рассказ Прайса кардинальным образом. Окончательный вариант вышел из-под его пера в апреле 1933 г.

В первоначальном тексте Рэндольф Картер, обнаруживший серебряный ключ, проникает с его помощью в странную пещеру в Массачусетсе. Там он встречает человека, называющего себя Умр ат-Тавил. Тот отводит Картера в иной мир, где его поджидают Великие Древние. Они, против обыкновения, не оказываются зловещими монстрами и вполне добродушно объясняют Картеру устройство Вселенной, в которой время и пространство — это лишь иллюзии. В таких условиях сам Картер оказывается проявлением единого архетипа, воплощающегося в разных временах, и поэтому, при желании, может оказаться внутри любого из своих воплощений. В финале рассказа Картер, в облике старика, является людям, собравшимся, чтобы решить вопрос о его наследстве.

Лавкрафт сохранил многое из варианта друга, особенно в том, что касается сюжета. Но в итоге, как отмечал сам Прайса, из его текста вряд ли осталось больше пятидесяти слов. Хотя идеи, существовавшие в изначальном варианте, несомненно перекочевали из него и в окончательный. Например, рассуждения о переселении душ и равнодушной, но незлокозненной Вселенной ближе к воззрениям Прайса, увлекавшегося буддизмом, чем к взглядам и настроениям Лавкрафта.

В начале рассказа «Врата серебряного ключа» четыре человека встречаются в Новом Орлеане, чтобы решить вопрос о наследовании имущества исчезнувшего Рэндольфа Картера. Это Этьен-Лоран де Мариньи (Прайс), Уорд Филлипс (Лавкрафт), адвокат Эрнест К. Эспинуолл и некто Свами Чандрапутра. (Интересно, что двое из этих персонажей (де Мариньи и

Чандрапутра) уже упоминались в рассказе «Вне времен», где об одном из них было сказано: «Вспоминаю, например, одного странного посетителя, появившегося в музее в ноябре, — темнолицего, в тюрбане, с густой бородой, с каким-то вымученным, неестественным голосом и удивительно бесстрастным лицом, с неловкими руками, затянутыми в нелепо выглядевшие здесь белые перчатки; он сказал, что живет в трущобах Уэст-Энда, и назвался именем Свами Чандрапутра») [355].

Собравшихся в доме Картера Чандрапутра уверяет, что их друг жив, но с ним произошла невероятная история: он прошел через портал, открывающийся магическим ключом, в пространство, уводящее от привычной реальности к «Последней пустоте».

Далее, как и в исконном варианте Прайса, Картер там встречается с Умр ат-Тавилом — Проводником по иным мирам, а также с Великими Древними. Они сообщает ему, что «Достойный человек знает, что Иллюзия — это единственная Реальность, а Плоть — Великий Обманщик»[356]. Весьма любопытен и образ Великих Древних в рассказе. Все-таки в большинстве текстов Лавкрафта они самим фактом своего существования несут угрозу человечеству. В этом же рассказе Картер понимает, «как же тщеславны болтающие о зловещих и коварных Властителях Древности, якобы способных пробудиться от вековечного сна и гневно обрушиться на человечество, подумал он. Точно так же мамонт медлит перед тем, как отомстить червяку»[357]. Великие Древние вновь выглядят скорее некими сверхъестественными существами, отличающимися от образа могущественных, но вполне материальных инопланетян, казалось бы, прочно закрепившегося в псевдореалистических сочинениях Лавкрафта: «Они восседали очень прямо и были похожи на людей, хотя Картер знал, что это не люди. На их покрытых капюшонами головах засверкали тиары невиданных цветов, и они напомнили ему фигуры, высеченные неизвестным скульптором в высоких запретных горах Тартара. В складках их одежд виднелись длинные скипетры с резными оконечностями, в которых улавливалась древняя причудливая тайна»[358].

Затем Картер видит неисчислимое количество воплощений своей сущности в самых разных мирах и временах, и слышит глас самого Йог-Сотота: «Мир людей и людских богов — лишь малая грань ничтожно малого явления — трехмерного континиума. К нему ведут первые врата, где Умр ат-Тавил навевает сны Властителям Древности. Люди называют его реальностью, отвергая многомерный подлинник, как бредовый вымысел, хотя

все обстоит совершенно иначе. То, что они считают сущностью и реальностью, на самом деле есть иллюзия и призрак, а то, что на Земле зовется иллюзией и призраком, — это сущность и реальность… Каждый представитель уходящих в глубь веков поколений — сын, отец, дед и так далее и каждый человек в разном возрасте — младенец, ребенок, подросток, мужчина — лишь одна из фаз этого вечного праобраза, зависящая от смены угла сознания или умозрительного плана. Рэндольф Картер в любой год своей жизни, Рэндольф Картер и его предки, люди и их предтечи, земляне и жители иных планет — только фазы абсолютного, вечного Картера вне времени и пространства»[359].

Обозревая Вселенную, Картер из любопытства решает перенестись на планету Йаддит, где оказывается заключен в тело местного обитателя — насекомоподобного, клешнерукого колдуна Зкаубы. С огромным трудом Картер возвращается на Землю в космическом корабле, однако избавиться от инопланетного облика ему не удается. Он вынужден маскироваться, скрывая ужасающее тело Зкаубы. К тому же маг с Йаддита стремится вернуть себе тело и выгнать прочь сущность Картера.

Адвокат Эспинуолл пытается высмеять рассказ Чандрапутры, после чего индус раскрывает свою тайну: «Я не индус. Это маска, и под ней нет человеческого лица. Остальные тоже догадались об этом, я почувствовал несколько минут назад, что они все поняли. Вы меня слышали, Эрнст. Если я сниму маску, пеняйте на себя. А теперь могу вам признаться. Я Рэндольф Картер»[360]. Недоверчивый Эспинуолл срывает с индуса маску и тут же умирает от испуга. А разоблаченный Картер скрывается в стоящих в комнате больших часах, которые оказываются чем-то вроде машины для перемещений в иную реальность.

Рассказ не страдает от чрезмерной логичности и выглядит слабее других приключений Рэндольфа Картера. К сожалению, именно он завершает художественную биографию этого, пожалуй, самого известного из лавкрафтовских персонажей. Любопытно, что, если в ранних текстах Картер явно выступал в виде альтер эго автора, то во «Вратах серебряного ключа» Лавкрафт демонстративно отделил себя от него, введя нового протагониста — Уорда Филлипса. Видимо, «окончательный вариант» последней истории Рэндольфа Картера, несмотря на все переделки, до конца не устроил Лавкрафта, но ссориться из-за этого с соавтором он не стал.

В июне 1932 г. Прайс попытался пристроить «Врата серебряного ключа» в «Уиерд Тейлс». Ф. Райт сначала заартачился, однако затем сменил гнев на милость, и рассказ

появился на страницах журнала в июле 1934 г.

В начале 30-х гг. возрождение интереса к любительской журналистике и сотрудничество с НАЛП привели и к возрождению внимания Лавкрафта к критике и публицистике. В самом конце 1931 г. он начал (естественно, совершенно бесплатно) работать в бюро критики НАЛП, а весной 1932 г. результат его трудов, под заголовком «Новая критика поэзии», даже вышел в свет отдельной брошюрой.

Тем временем жизнь продолжала преподносить жестокие сюрпризы — в ноябре 1932 г. скончался Г. Уайтхед, хороший приятель Лавкрафта, которому он помогал в обработке некоторых его рассказов. Помимо «Ловушки», отредактированной и дополненной Лавкрафтом, он также подарил Уайтхеду сюжет рассказа «Кассиус», посвященного сиамским близнецам, и доработал окончание рассказа «Ушиб». В последнем излагалась история человека, у которого после ушиба головы пробудилась наследственная память и он начал слышать чудовищные звуки, сопровождавшие гибель легендарного континента Му. Смерть Уайтхеда потрясла Лавкрафта, хотя он, как и обычно, постарался замаскировать свои чувства за джентльменской невозмутимостью.

Примерно тогда же, в самом конце 1932 г., возникла ситуация, которая, при очень удачном раскладе, могла бы привести к возобновлению близких отношений между Лавкрафтом и его бывшей женой. В 1932 г. Соня Грин посетила Европу — Англию, Францию и Германию, откуда активно писала Говарду и посылала купленные специально для него книги. После возвращения она задумала написать путевые очерки, получившие заголовок «Европейские впечатления». Лавкрафт абсолютно бесплатно отредактировал (фактически — переписал) текст Сони. Совместная работа явно оживила воспоминания о старых, но вполне счастливых временах брака. Причем оживила до такой степени, что в марте 1933 г. Лавкрафт согласился приехать в Хартфорд (штат Коннектикут) к Соне. Они планировали, как и в свои лучшие годы, осмотреть местные достопримечательности и побыть только вдвоем друг с другом. Но возможного «великого восстановления» не произошло, семейная жизнь Лавкрафтов осталась в прошлом. Когда при прощании Соня предложила Говарду ее поцеловать, тот осторожно отказался.

Больше они никогда не встречались.

В самом начале 1933 г. Лавкрафт принялся усердно помогать своему молодому корреспонденту Р. Барлоу, будущему соавтору и душеприказчику, которому тогда исполнилось всего пятнадцать лет. Старший друг из Провиденса внимательно читал его рассказы, давал советы, а некоторые из текстов — жестко правил.

Но, как и работа для Сони, как и критика любительской поэзии, все это не приносило денег. Финансовая ситуация лишь ухудшалась, и в итоге Лавкрафту пришлось договариваться со своей тетей Энни Гэмвелл о совместной аренде квартиры. Однако, как это иногда случается в жизни, явная неприятность обернулась неожиданной удачей. Говарду и Энн удалось снять второй этаж дома, находившегося на территории университета Брауна. И всего за десять долларов в неделю.

Двухэтажное здание, построенное в начале XIX в., находилось под адресу: Колледж-стрит, 66. Писатель и его тетя заняли верхний этаж, где располагались пять комнат и две кладовки. 15 мая 1933 г. Лавкрафт въехал в новый дом, вызвавший у него настоящий приступ восторга. Вот как он описывал жилище, в котором проведет оставшиеся годы жизни: «Восхищаясь подобным всю свою жизнь, я нахожу нечто волшебное и фантастическое в опыте постоянного проживания в одном из них впервые.

Зайти домой через резной георгианский портал и сесть у белого колониального камина, созерцая через секционное окно море вековых крыш и сплошной зелени… Я все еще боюсь, что зайдет какой-нибудь музейный сторож и выгонит меня отсюда по закрытии в шесть часов вечера!»[361] Среди зданий университета, недалеко от дома Лавкрафта, находился сарай, на крыше которого имели привычку собираться окрестные кошки. Фантаст пришел в восторг от такого соседства. Он быстро свел дружбу с хвостатыми и прозвал их «братством К.А.Т.», что якобы должно было расшифровываться как «Kompson Ailouron Taxis» — «Компания грациозных кошек».

В отличие от племянника, тетя Энни начала жизнь в новом доме с катастрофы — 14 июня 1933 г. она неудачно шагнула с лестницы, упала и сломала ногу. Месяц Энни Гэмвелл провела в больнице, но даже после выписки еще долго ходила на костылях.

И все-таки жизнь на новом месте постепенно налаживалась. 30 июня Лавкрафта навестил Э. Хоффман Прайс, приехавший на собственном автомобиле, который его соавтор сразу же прозвал «Джаггернаутом». На машине они вместе посетили берега залива Наррагансет и другие районы Род-Айленда. Во время одной из встреч Прайс и его приятель Г. Бробст принесли с собой упаковку пива. Лавкрафт отреагировал с любопытством на происходящее, спросив, что его друзья собираются делать с «таким большим количеством?». «Выпить», — четко ответил Бробст, несмотря на явное недоверие в глазах фантаста. На самом деле никакого «большого количества спиртного» в реальности не было — на Бробста и Прайса пришлось всего по три бутылки. Гораздо

меньше терпимости и любопытства вызвало у Лавкрафта предложение закусить моллюсками в ресторане в Потуксете. Он честно заявил друзьям: «Пока вы будете есть эту треклятую дрянь, я прейду улицу и закажу сэндвич, прошу извинить меня»[362].

Из-за болезни тети Лавкрафт не мог надолго покидать Провиденс, но в начале сентября он все же вырвался на неделю в Канаду, еще раз посетив Квебек.

Очередной неприятностью года оказалась новая неудача с попыткой напечатать сборник рассказов Лавкрафта. С. Лавмен сумел вроде бы заинтересовать этой идеей А. Уллмана, редактора издательства «Альфред А. Кнопф». По просьбе Уллмана Лавкрафт сначала отослал ему семь рассказов, потом — еще восемнадцать. (В их число, по совершенно непонятной причине, не попали ни «Хребты Безумия», ни «Тень над Инсмутом».) При этом последнюю отсылку Лавкрафт сопроводил письмом, воистину являющимся шедевром «антирекламы». Из почти извращенного чувства скромности и желания объективно представить тексты фантаст нарочито выпячивал их недостатки. Ни один критик не смог бы обругать рассказы Лавкрафта хуже.

В результате Уллман решил, что надо прислушаться к мнению автора, и отказался от идеи сборника.

Удар был жестокий и надолго выбил Лавкрафта из колеи. Он все больше терял уверенность в собственных силах, считал себя законченным неудачником и не желал браться за новые произведения. Лавкрафт даже заявлял, что готов быть «кем угодно — лифтером, киркомотыжником, ночным сторожем, портовым грузчиком, черт с ним — только не писателем»[363].

Беда заключалась в том, что никем другим он стать не мог.

# Глава 15
# ВНУКИ ДЕДУШКИ ТЕОБАЛЬДА

Сентябрь 1933 г. ознаменовался неожиданным событием в мире любительской журналистки — в свет вышел первый фэнзин «Фэнтези Фэн». Его редактором стал семнадцатилетний Чарльз Хорниг, проживавший в Нью-Джерси. Тираж у нового издания был небольшой — всего триста экземпляров, однако журнал быстро привлек внимание не только неуемных любителей фантастики, но и писателей. Во всяком случае, Лавкрафт, Говард и К.Э. Смит поспешили поддержать издательское начинание, предложив туда свои рассказы.

Главным достоинством фэнзина была его демократичность — Ч. Хорнинг охотно публиковал начинающих авторов. Именно в этом журнальчике появились первые части фэнтезийных «Анналов джиннов», созданных Р. Барлоу. В то же время именно «Фэнтези Фэн» заложил нехорошую традицию неудержимых фэнских склок и безответственной вкусовщины, которая благополучно пережила времена бумажных изданий и теперь пышным цветом расцвела в Интернете. Причем идею Хорнинг преследовал вроде бы благую — позволить всем свободно высказываться на любые темы в отдельной колонке.

Колонка получила название «Точка кипения», и первая же публикация в ней вызвала скандал. Форрест Аккерман, в то время активный фэн, а впоследствии известный издатель и литературный агент, обрушился с резкой и плохо обоснованной критикой на рассказ К.Э. Смита «Обитатель марсианской бездны», вышедший в журнале «Уондер Сториз». При этом Аккерман, вдрызг разнося историю Смита, не сумел даже правильно указать ее название.

Его выступление вызвало отповедь со стороны Лавкрафта, затем к дискуссии подключились Барлоу и сам К.Э. Смит. Аккерман отозвался в ответ, причем не менее резко, чем вначале, и вскоре письма в «Точке кипения» стали напоминать не спор критиков, а перебранку старых склочников, давно забывших, из-за чего началась свара. Точку в скандале четким волевым усилием положил Хорнинг — в феврале 1934 г. он просто взял и закрыл «Точку кипения». (Единственным сомнительным плюсом этой истории было то, что среди венерианских животных, описанных Лавкрафтом в позднем рассказе «В стенах Эрикса», появится такая разновидность, как «змеевидные аккманы».)

В «Фэнтези Фэн» Лавкрафту также удалось пристроить

расширенный и исправленный вариант «Сверхъестественного ужаса в литературе». Однако полностью это замечательное исследование в то время свет так и не увидело — в феврале 1935 г., когда журнальчик Хорнинга приказал долго жить, публикация дошла только до восьмой части. Целиком исправленный и дополненный «Сверхъестественный ужас в литературе» был издан после смерти автора — в 1939 г., в сборнике «Изгой и другие рассказы».

Некоторые из старых рассказов Лавкрафта появились в безгонорарных журналах другого его приятеля, У. Кроуфорда, проживавшего в городе Эверетт, в районе Аллеганских гор. Фантаст предложил ему для публикации «Селефаис» и «Карающий рок над Сарнатом», которые после некоторых неурядиц были опубликованы в 1934 и 1935 гг. Кроуфорд также попросил для одного из его изданий автобиографию Лавкрафта, которую тот с трудом, но все же написал. Издан этот текст не был, хотя и сохранился среди бумаг писателя. Позднее он получил заголовок «Некоторые заметки о ничтожности» и по сей день является одним из важнейших источников по биографии Лавкрафта. (Во всяком случае, — определенно главным источником по его собственным воззрениям на себя и на свою жизнь.)

В первой половине 1933 г. Лавкрафт упорно пытался проанализировать свой и чужой опыт в области хоррора. Результатом этих усилий стали «Заметки о сочинении мистической литературы» и еще несколько текстов, анализирующих технологию создания произведений об ужасающем и сверхъестественном. Судя по всему, Лавкрафт упорно пытался нащупать новые пути в этой области, стремился вырваться из плена привычных схем, показавшихся ему шаблонными.

Однако первый результат его практических усилий в этой области оказался в лучшем случае противоречивым. Написанный в августе 1933 г. рассказ «Тварь на пороге» относится к тем вещам Лавкрафта, которые безусловно лучше выглядят в хорошем переводе. Язык и стиль в английском оригинале настолько неряшливы, что создается впечатление, будто автор решил поэкспериментировать и здесь. Сюжет же «Твари на пороге» выглядит банальным и, увы, совсем не лавкрафтианским.

В самом начале текста герой-рассказчик Дэниэл Аптон признается, что застрелил своего лучшего друга Эдварда Дерби, но при этом ни в коем случае не является его убийцей. Дерби с детства увлекался необъяснимым и сверхъестественным и стал известным поэтом, пишущим стихи с фантастическим уклоном.

Уже достаточно взрослым мужчиной, в тридцать восемь лет он познакомился с юной студенткой Мискатоникского университета Асенат Уэйт. Про нее и про ее отца Эфраима Уэйта ходили странные слухи: «Она, вне всякого сомнения, была настоящим гипнотизером. Устремив странный немигающий взгляд на одноклассницу, она почти неизменно вызывала у последней отчетливое ощущение взаимообмена душами — точно ее душа на мгновение переселялась в тело школьной волшебницы и получала способность взглянуть на свое собственное тело со стороны, при этом глаза невольной жертвы начинали сверкать и вылезать из орбит, принимая совершенно чуждое им выражение»[364].

Дерби безумно увлекается Асенат и, несмотря на сопротивление со стороны своего отца, женится на ней. Вскоре про молодоженов начинают рассказывать причудливые сплетни. Согласно одной из них, супруги Дерби периодически будто бы меняются характерами — по поведению Асенат начинает напоминать Эдварда, и наоборот. Во время одной из встреч со своим другом Дерби в ужасе рассказывает ему, что Асенат — это на самом деле колдун Эфраим, который сумел переместить свою душу в тело дочери. Постепенно Эдварду становится все хуже, он обвиняет жену в попытках захватить его тело, и в итоге Дерби оказывается в психиатрической лечебнице. Через некоторое время ему вроде бы легчает, но при личной встрече Аптон не узнает своего друга: «Передо мной стоял когда-то ужасно напугавший меня самоуверенный субъект, который, как сам Эдвард признался мне однажды, был не кем иным, как вторгшимся в его тело иновоплощением Асенат»[365].

Затем в доме Аптона раздается странный телефонный звонок, во время которого был слышен лишь «булькающий звук, какой издают падающие капли воды — буль-буль-буль, — ив нем я с удивлением распознал намек на невнятные неразличимые слова и даже слоги»[366]. После этого на пороге квартиры рассказчика появляется нечто неописуемое: «Когда я распахнул дверь во тьму вязовой аллеи, меня обдало невыносимым зловонием, от которого я едва не потерял сознание. Но я сумел подавить приступ тошноты и через секунду с трудом различил согбенную маленькую фигурку на ступенях крыльца… На пришельце было надето пальто Эдварда, его полы почти волочились по земле, а рукава, хотя и были завернуты, все равно закрывали кисти рук. На голову была нахлобучена широкополая фетровая шляпа, нижнюю часть лица скрывал черный шелковый шарф. Когда я сделал неверный шаг вперед, фигурка издала хлюпающий звук, как тот, что я слышал по телефону — “буль… буль…”»[367] Перед тем, как развалиться на части, это нечто передает Аптону

записку: «Дэн — иди в лечебницу и убей это. Уничтожь. Это больше не Эдвард Дерби. Она завладела мной — Асенат, — хотя сама она уже три с половиной месяца как мертва. Я солгал тебе, сказав, что она уехала. Я убил ее… Душа у нее — или у Эфраима — не покидает земной мир и продолжает витать тут и после смерти, пока не истлеет прежнее тело. Вот она и преследовала меня, заставляя обмениваться с ней телом, — она выкрадывала мое тело, а меня загоняла в свой труп, похороненный в погребе!.. Убей эту гадину, если тебе дорого спокойствие и благо мира. И проследи, чтобы эту тварь сожгли. В противном случае она будет продолжать жить, вечно переходя из тела в тело, и я даже не могу теперь предсказать, на что это еще способно…»[368] Наконец-то все становится ясно — и Аптон отправляется в лечебницу, чтобы уничтожить Эфраима, вселившегося в тело его друга.

История с переселением души из одного тела в другое заставляет вспомнить об «Истории Чарльза Декстера Варда», где колдун Карвен также захватил тело главного героя. Также исследователи творчества Лавкрафта не единожды отмечали, что на сюжет рассказа повлиял роман «Призрачная тварь» Г.Б. Дрейка, изданный в 1928 г. В этом произведении экстрасенс Айвори Бут способен вселяться в чужие тела, вытесняя оттуда души хозяев. В финале смертельно раненный Бут, находящийся на фронте, переходит в тело своего друга и так остается в живых. Лавкрафт сумел сделать сюжет более логичным — в «Твари на пороге» между персонажами происходит полноценный обмен разумами.

И все-таки сюжет рассказа выглядит слишком обычным. Даже введение в текст упоминаний шогготов и «Некрономикона» не смогло придать ему космический перспективы и связать с необъяснимыми и неописуемыми феноменами вселенского масштаба. «Тварь на пороге» так и осталась достаточно тривиальной историей о злых колдунах.

У литературоведов и биографов интерес к рассказу подогревается обычно тем, что в нем пытаются найти намеки на брак самого Лавкрафта, считая Асенат Уэйт карикатурой на Соню Грин. Однако эта, казалось бы, напрашивающаяся версия выглядит маловероятной, если сравнить реальные подробности брака Лавкрафта и события, происходящие в «Твари на пороге». Соня не только не пыталась подавлять мужа, но даже во многом потакала ему. Да и образ Эдварда Дерби далек от того, чтобы восприниматься как альтер эго Лавкрафта. (На эту роль больше годится Дэниэл Аптон.) Дерби был скорее срисован с К.Э. Смита, поэта и фантаста, прославившегося своими стихами еще в девятнадцать лет.

Формально относящаяся к «аркхэмскому циклу», «Тварь на пороге» заметно отличается от привычныхлавкрафтовских историй о Великих Древних. Она любопытна лишь как эксперимент, закончившийся неудачей, — Лавкрафт попытался поиграть с новыми, более мелодраматическими приемами, спекулируя на теме «неистовых чувств» и «несчастного брака». Хотя провал «Локона Медузы» должен был научить его, что романтические истории строятся по своим, тоже достаточно сложным правилам. И что истории о роковой любви — явно не его стихия. Впрочем, несмотря на все недостатки, «Тварь на пороге» была опубликована в «Уиерд Тейлс», но лишь в январе 1937 г.

От других прозаических текстов 1933 г. веет как стремлением к экспериментаторству, так и неуверенностью в своих силах. Осенью 1933 г. Лавкрафт задумал, судя по всему, переделать «Грибы с Юггота» в рассказ. В итоге появился отрывок, позднее получивший заголовок «Книга» и явно связанный с первыми тремя сонетами — «Книга», «Преследователь» и «Ключ». Но дальше начала дело не пошло — отрывок так и остался отрывком.

Другое «произведение» того времени — очень четкий и связный пересказ сна Лавкрафта, включенный им в письмо к его старому другу по переписке Б. Дуайеру. Во время сновидения фантаст увидел некоего жуткого человека: «Черты его болезненножелтоватого лица могли быть сочтены правильными, если бы не нависавший над ними неестественно огромный лоб. Волосы пришельца были аккуратно подрезаны и приглажены, подбородок, несмотря на свежие следы бритвы, уже просвечивал синевой. Он носил очки без оправы, стекла которых крепились на тонких стальных дужках. В целом облик его вполне соответствовал бы моим представлениям о священниках, не будь этого слишком высокого лба, слишком умного, слишком проницательного взгляда и вообще несвойственной подобным лицам угрюмости, за которой читалась едва различимая, но несомненная печать Зла»[369].

Неизвестный сжигает какие-то книги, а потом пытается повеситься. Рассказчик старается помешать ему, ринувшись вперед, после чего зловещий священник замечает свидетеля и решительно направляется в его сторону. Главный герой стреляет в злодея из какого-то подобия лучевого аппарата, и тот падает в лестничный проем. Однако когда рассказчик приходит в себя, то мертвого тела под лестницей он не находит. Сбежавшиеся же свидетели в ужасе смотрят на него, говоря, что подобное случалось и раньше. Героя подводят к зеркалу, и он видит там чужака: «Передо мной стоял худой темноволосый человек

среднего роста, в облачении англиканского священника, лет тридцати или около того, в очках без оправы, стальные дужки которых поблескивали из-под уродливо огромного лба. Это был все тот же безмолвный пришелец, сжегший в камине свои фолианты. Отныне я был обречен провести остаток своих дней в облике этого человека и тем самым еще на некоторое время продолжить в себе его жизнь»[370]. Эта часть письма, если ее аккуратно извлечь из общего текста, действительно выглядит вполне законченной миниатюрой. Она и была опубликована в апреле 1939 г. в «Уиерд Тейлс» под названием «Служитель зла». (Впрочем, О. Дерлет сомневался, что отрывок был записан именно в 1933 г., и датировал его более поздним, 1937 г.)

Но если в творческом плане год оказался не слишком продуктивным, то в отношении новых знакомств все обстояло не так плачевно. В первую очередь именно весной 1933 г. с Лавкрафтом впервые списался Р. Блох, позднее ставший одним из самых заметных авторов мистики и триллеров 40–60 гг. XX в., создателем знаменитого «Психо». Шестнадцатилетний Блох, проживавший в Милуоки, отправил письмо Лавкрафту без особой надежды на положительную реакцию и был просто потрясен, получив обстоятельный и доброжелательный ответ. В ходе завязавшейся переписки старший товарищ не только наставлял младшего в «тайнах литературного мастерства», но и давал прямые советы по исправлению текстов. Во многом благодаря этой помощи в июле 1934 г. Блох опубликовал первый рассказ в «Уиерд Тейлс», а затем стал одним из постоянных авторов журнала.

Два других корреспондента, завязавшие переписку с Лавкрафтом в 1933 г., были существенно старше Блоха. Знакомство с Г. Кенигом началось с курьеза. Фанатичный собиратель редких книг, он обратился к Лавкрафту за советом: где можно достать экземпляр «Некрономикона»? Обескураживающий и разочаровывающий ответ писателя не слишком огорчил Кенига, он все равно отреагировал благодарственным письмом, и постепенно между ним и автором из Провиденса завязалась постоянная переписка. Помимо просто дружеской поддержки, Кениг, по просьбе Лавкрафта, будет присылать ему разные фантастические книги, в том числе и весьма редкие.

Именно Кениг познакомил своего друга с творчеством британского фантаста У.Х. Ходжсона. На Лавкрафта, до этого читавшего только сборник рассказов «Карнаки, охотник за привидениями», произвело огромное впечатление титаническое воображение британца, проявившееся в романах «Дом в

порубежье» и «Ночная земля». Последняя книга, в которой упоминаются события, произошедшие за периоды в миллионы лет, особенно поразила Лавкрафта. Следы ее воздействия заметны в одном из наиболее удачных его поздних текстов — в повести «За гранью времен». Лавкрафт также поспешил сделать специальную вставку о Ходжсоне в «Сверхъестественном ужасе в литературе». (В 1937 г. эта заметка вышла в виде отдельной статьи «Странные труды Уильяма Хоупа Ходжсона» в журнале «Фантаграф».)

Летом 1933 г. Лавкрафт также получил письмо от бывшего телеграфиста Р. Сирайта, просившего обработать некоторые из его рассказов и помочь с их публикацией. Фантаст счел эти тексты вполне профессиональными, хотя и дал ряд советов автору. После этого Сирайту удалось пристроить несколько историй в журналы, он сообщил об этом Лавкрафту и также постепенно вошел в число его постоянных корреспондентов.

История с публикацией текстов Сирайта любопытна еще потому, что она показывает, с какой легкостью самые разные авторы включались в игру в псевдомифологию, затеянную Лавкрафтом и его друзьями. Зная о выдуманных мистических книгах, упоминающихся в произведениях своего товарища, Сирайт в качества эпиграфа к рассказу «Запечатанный бочонок» поставил отрывок из неких несуществующих Эльтдаунских таблиц. Лавкрафт оценил изобретение приятеля по переписке, и позднее ссылки на Эльтдаунские таблицы появятся и в его произведениях — повести «За гранью времен» и рассказе «Дневник Алонзо Тайпера».

С начала 30-х гг. XX в. ссылки на общих псевдобожеств продолжали стабильно включать в свои рассказы К.Э. Смит и Р. Говард. Особенно в этом плане отличился фантаст из Техаса, прописавший в ряде текстов связную биографию фон Юнцта.

Но все же главными «игроками в квазимифологию» этого времени оказываются самые молодые корреспонденты Лавкрафта. Д. Уондри с 1932 г. трудился над целым романом, написанным в лавкрафтианском стиле — «Мертвые титаны пробуждаются». Лавкрафт, прочитавший текст в рукописи, горячо его одобрил и предложил целый ряд советов по улучшению будущей книги. Увы, роман ждала не слишком счастливая судьба — он был опубликован лишь в 1948 г., под заголовком «Паутина острова Пасхи».

Велико было и стилистическое воздействие «дедушки Теобальда» (как особенно любил в это время подписываться Лавкрафт) на его молодых приятелей. С.Т. Джоши отмечает, что у Д. Уондри это воздействие лучше всего заметно в таких

рассказах, как «Древесные люди М'Бва», «Создатели ведьм» и «Хрустальная пуля». Не менее сильным было влияние произведений старшего коллеги и на тексты Р. Блоха. Почти каждый из них Лавкрафт прочитывал и внимательно комментировал, а рассказ «Слуги Сатаны» даже частично написал вместе со своим молодым корреспондентом. Впрочем, эту историю об американских дьяволопоклонниках XVII в., которых герой-проповедник побеждает, избивая Библией, нельзя отнести к удачам ни Блоха, ни тем более самого Лавкрафта.

«Мастер ужасов» из Провиденса несомненно желал молодым приятелям всяческих успехов, но при этом считал, что ремесленная работа по созданию шаблонных развлекательных текстов неизбежно погубит их талант. Его презрение к сугубо профессиональной писательской деятельности, при которой автор готов в любой момент писать любой текст на любую тему, никуда не исчезло. Лавкрафт высоко ценил хороший стиль или умение выстроить захватывающий сюжет, однако считал, что их губит безжалостная и неразборчивая эксплуатация литераторов. И пусть он несколько смягчил прежние взгляды на сочинение книг только как на «благородное развлечение для джентльменов», отголоски этих воззрений все равно проскальзывают в его письмах и в его высказываниях 30-х гг.

Массовая литература, с ее неизбежным потаканием не самым изысканным вкусам читателей и следованием готовым шаблонам, постоянно раздражала Лавкрафта. Тем более что он сам был вынужден сотрудничать в журнале, ориентировавшемся именно на стандартного «потребителя». В «Уиерд Тейлс» его частенько бесили и беспардонные требования Ф. Райта, и низкий уровень большинства публикаций, и даже обложки, на которых художники упорно лепили стандартных пышногрудных девиц, корчащихся в щупальцах очередного монстра. Ничего не имея против женской красоты, Лавкрафт тем не менее задавал друзьям сардонический вопрос: а какое отношение это имеет к мистической литературе? Ответ здесь лишь один — увы, таковы законы соответствующего рынка. Чего только не сделаешь для привлечения лишнего покупателя! (Кстати, очередным глупым мифом являются рассказы о том, что «пуританин» Лавкрафт якобы отрывал обложки «Уиерд Тейлс», смущаясь изображением женской наготы. Принадлежавшая ему полная подшивка этого журнала, хранящаяся в библиотеке университета Брауна, находится в идеальном состоянии.)

Тем временем 1933 г. подходил к концу. Отметив Рождество дома, Лавкрафт 26 декабря приехал в Нью-Йорк, в гости к Ф. Лонгу. Старый друг фантаста С. Лавмен сумел поразить гостя из

Провиденса, вручив ему настоящую погребальную статуэтку (ушебти) из Египта. Новый год друзья отмечали на квартире Лавмена, и там произошел один смешной и анекдотичный эпизод. Вот что об этом вспоминал сам хозяин квартиры: «Мой сосед Пэт Макграт, с которым я делил квартиру и который про себя называл Говарда “упырем”, решился на своего рода новогодний праздничный вечер, и вот — было приглашено около двадцати пяти наших друзей. Среди них были миссис Грейс Крейн (мать Харта Крейна), которая была совершенно потрясена необычными разговорами наших гостей, и Говард Ф. Лавкрафт. Подавались напитки, а для Лавкрафта, который никогда даже не пробовал алкоголя, — имбирное ситро. Пэт поманил меня на кухню: “Ты не заметил, каким разговорчивым вдруг стал Говард?” Нет, не заметил, но когда мы зашли в комнату, где собрались гости, Лавкрафт там был сама душа компании — болтающий, жестикулирующий, излучающий улыбки и смех, наполняющий свою вербальную гимнастику остротами и даже не отказывающий себе в бодрой арии из “Микадо” Гилберта и Салливана — проявление веселья, которого я прежде никогда у него не видел и не слышал. Пэт радостно прошептал мне на ухо: “Я ПЛЕСНУЛ ЕМУ АЛКОГОЛЯ В СИТРО!”»[371]

Впрочем, Лавкрафт так и не узнал о случившемся и до конца жизни продолжал уверять всех, что никогда не притрагивался к спиртным напиткам.

8 января 1934 г. Лавкрафта пригласил на обед в «Плэйере Клаб» сам А. Меррит. Маститый писатель, один из отцов американского фэнтези, высоко оценил рассказы фантаста из Провиденса и даже отдал им дань в своем творчестве. Лавкрафт нашел старшего товарища «приветливым» и «очаровательным». Результатом же этого знакомства позднее станет одна из самых причудливых литературных затей, в которой принимали участие оба фантаста.

После возвращения в Провиденс Лавкрафту пришлось столкнуться с одной из самых жестоких зим в его жизни. Февраль был страшно холодным, и фантаст, с его особой реакцией на холод, жутко мерз. Зато весна ознаменовалась неожиданным приглашением от Р. Барлоу — он призывал старшего коллегу приехать погостить во Флориду. В путь из Провиденса Лавкрафт отправился 17 апреля, но сначала он заехал в Нью-Йорк, потом посетил несколько городов южных штатов и в итоге прибыл к Барлоу лишь 2 мая.

Молодой друг фантаста жил юго-западнее городка Де-Лэнда, в собственном доме. Барлоу встретил путешественника с севера на автостанции. Впервые увидев Лавкрафта, он поразился

сходством его лица с лицом Данте. (По-моему, в этой лестной характеристике все-таки присутствует заметное преувеличение.)

В доме Барлоу Лавкрафт замечательно провел два месяца. Приятели катались на лодке по ближайшему озеру, бродили по окрестностям и без конца беседовали о фантастической литературе. Во время прогулок Лавкрафт никогда не отказывал себе в удовольствии поиграть с домашними кошками Барлоу. Впрочем, не все малые путешествия выглядели столь спокойно и идиллически — во время одного из походов за ягодами Лавкрафт ухитрился свалиться с шаткого мостика в ручей и полностью промокнуть. Вернувшись в дом, он в первую очередь стал извиняться перед матерью Барлоу за то, что не смог принести уже собранные ягоды.

Впрочем, этот комический эпизод лишь оттенил главные, чисто литературные занятия друзей. Они пытались сочинять прозу и стихи, причем для последних Барлоу обычно придумывал рифмы, а Лавкрафт по ним уже составлял стихотворение. К сожалению, от этих усилий до нас почти ничего не дошло. Видимо, большинство текстов соавторы сочли не слишком удачным и решили воспринимать лишь как развлечение. Однако одна их чисто развлекательная вещица не только уцелела, но и стала основой для дружеской мистификации.

Этот пародийный текст, получивший название «Бой, которым закончилось столетие», описывал финальный матч боксеров-тяжеловесов, который якобы состоится в будущем — в конце XX в. на территории США. В выдуманном репортаже под изощренными прозвищами упоминалось множество друзей и знакомых Лавкрафта и Барлоу, начиная с двух самых главных персонажей — Боба с двумя пистолетами, Ужаса прерий (Р. Говарда) и Нокаута Берни, Дикого волка Западного Шокана (Б. Дуайера). Лавкрафт оказался прозрачно зашифрован под именем Хорс-Пауэр Хэйтарт — Лошадиная сила Ненависти Искусство. Главным автором мистификации был Барлоу, но и его друг внес в текст множество поправок, а также придумал большинство прозвищ. Друзья-мистификаторы распечатали пятьдесят экземпляров «Боя, которым закончилось столетие» на мимеографе, а потом разослали их знакомым. (Причем отправка была произведена из Вашингтона, чтобы дополнительно замаскировать авторство.) Впрочем, истинных создателей шутки опознали быстро, хотя и Лавкрафт, и Барлоу публично всегда заявляли, что не имеют никакого отношения к этому тексту.

В Провиденс Лавкрафт вернулся 10 июля 1934 г., однако долго на месте не усидел и уже в начале августа совершил ряд поездок по близлежащим городам Новой Англии, включая Бостон,

Салем и Марблхед. В этом же месяце он посетил остров Нантакет, который позже описал в статье «Неизвестный город в океане». (Текст этот вышел в журнале «Перспектив ревью» в самом конце 1934 г.)

Летом Лавкрафт неожиданно вновь обратился к поэзии, причем по совершенно невообразимому поводу — он написал полноценный гимн для банды кошек «К.А.Т.». А на смерть одного из котят, входивших в эту стаю, фантаст создал прочувственную элегию.

В то же время он начал активно помогать еще одному из своих юных воспитанников, этих «внучат дедушки Теобальда». Проживавший в штате Вашингтон, Дуэйн Раймел не только переписывался с Лавкрафтом, но и присылал ему свои прозаические и поэтические опыты. Один из его рассказов, «Дерево на холме», фантаст подверг основательной переделке летом 1934 г. В этой истории, где главный герой стремится сфотографировать странное место, куда он случайно угодил, старший коллега Раймела дописал финальную часть, а также придумал цитату из очередной несуществующей книги — «Хроник Натха» Рудольфа Йерглера, германского мистика и алхимика. Также он и К.Э. Смит отредактировали цикл сонетов, названных Раймелом, по совету Лавкрафта, «Снами Йита». Эти стихи были изданы в «Фэнтези Фэн» в 1934 г. А вот «Дерево на холме» было напечатано только в сентябре 1940 г. в любительском журнале «Полярис».

Лавкрафт трудился над сочинениями Раймела, равно как и других своих молодых корреспондентов, конечно же, совершенно бесплатно. Он всегда утверждал, что готов работать из чисто альтруистических соображений на две категории авторов — на начинающих, которым необходима помощь при старте, и на стариков, неожиданно решивших попробовать силы на литературном поприще.

Возродившийся интерес Лавкрафта к любительской журналистике отразился и в активной критической работе для «Нэшнел Аматер» — с марта 1933 г. он написал девять обзорных колонок для журнала. В издание фантасту пришлось давать материалы и по, увы, более трагичным поводам. Когда летом 1934 г. умерла писательница Эдит Минитер, старая подруга и соратник Лавкрафта еще по работе в ОАЛП, то он написал сначала элегию на ее смерть, а затем и подробные воспоминания.

Среди текстов, созданных писателем в это время для любительских журналов, выделяется статья «Некоторые заметки о межпланетной фантастике». Она вышла в журнале «Калифорниэн», издававшемся Х. Брэдофски. В статье Лавкрафт

беспощадно и, пожалуй, не слишком объективно «бичует» космическую фантастику, обвиняя ее в надуманности, пошлости и инфантилизме. При справедливости многих его обвинений признаки явной «вкусовщины» критика все же слишком заметны. Особенно хорошо это видно при перечислении положительных примеров космической фантастики. У Лавкрафта сюда попали только «Война миров» Г. Уэллса, «Последние и первые люди» О. Стэплдона, «Станция Икс» Дж. Маклеода Винзора, «Красный мозг» Д. Уондри и некоторые рассказы К.Э. Смита.

Рождество 1934 г. Лавкрафт вместе с тетей неожиданно отметили очень торжественно, так как решили в кои-то веки установить елку и купить к ней новые украшения. В результате все получилось на редкость небанально, ярко и празднично. Однако на Новый год Лавкрафт все же отправился в Нью-Йорк. Туда же приехал и Р. Барлоу, привезший черновик нового рассказа — «Переживший человечество». Лавкрафт не только усердно поправил текст, но фактически полностью переписал финал, в котором последний человек на Земле случайно падает в колодец, ломая себе шею. Картина его гибели сопровождалась следующим саркастичным комментарием: «Банальная концовка одного из многих эпизодов вселенской истории не возмутила спокойствия далеких туманностей и рождающихся, пылающих и остывающих солнц. А что до рода человеческого, так его как будто никогда и не было. Слишком уж жалок он и преходящ, чтобы иметь истинные цели и предназначение. Длившийся тысячелетия и названный эволюцией жалкий фарс пришел к закономерной развязке»[372].

Но не эта работа стала главной для Лавкрафта в начале 1935 г. Еще в первых числах ноября предыдущего года он засел за большую повесть «За гранью времен», ставшую одним из самых значительных произведений последних лет его жизни. Это фактически чистая научная фантастика, и, несмотря на формальные признаки, позволяющие отнести ее к «аркхэмскому циклу», она далека по настрою и концепции от рассказов о Великих Древних конца 20-х гг. XX в. (На русский язык произведение также переводилось под более прямолинейно переданным названием «Тень безвременья».)

Основной текст повести был завершен 22 февраля 1935 г. и открывался столь любимым у Лавкрафта загадочным зачином: «После двадцати двух лет непрестанных ночных кошмаров, после бесчисленных попыток избавиться от диких и невероятных фантазий, ставших со временем частью моей жизни, я не рискну поручиться за полную достоверность описываемых ниже событий, имевших место — если это был все же не сон — в Западной

Австралии в ночь с 17 на 18 июля 1935 года»[373]. Главный герой, Натаниэль Уингейт Пизли, от лица которого и ведется рассказ, в 1908 г. работал профессором экономики в Мискатоникском университете. 14 мая, прямо во время лекции, он неожиданно потерял сознание. После того как Пизли пришел в себя, выяснились ужасные последствия внезапного приступа: «В три часа утра 15 мая мои глаза открылись и я подал голос, но очень скоро врачи и члены моей семьи пришли в сильнейшее смятение оттого, что и как я говорил. Было ясно, что я не представляю себе, кто я такой, и не помню ничего из собственного прошлого, хотя по какой-то причине я, как им показалось, всячески старался скрыть этот пробел в своих знаниях. Взгляд мой, останавливаясь на окружающих, явно их не узнавал, а движения лицевых мышц резко отличались от моей обычной мимики»[374]. Пизли настолько изменился, что этого не смогли вынести его родные: «С момента моего странного пробуждения жена воспринимала меня с крайним ужасом и неприязнью, утверждая, что будто видит во мне кого-то чужого и абсолютно ей неизвестного, вселившегося в тело ее супруга… Точно так же относились ко мне мой старший сын и дочь — совсем еще дитя; никого из них с тех пор я не видел»[375].

При этом его умственные способности даже возросли, хотя тоже проявлялись очень странно: «Как вскоре выяснилось, я обладал обширными познаниями в областях, недоступных для современной науки, — познаниями, которые я не только не стремился проявить, но по возможности тщательно скрывал. Так однажды я имел неосторожность сослаться в разговоре на некоторые исторические факты, относящиеся ко временам гораздо более древним, чем в состоянии были представить себе наши ученые-историки, — и тут же поспешил обратить свои слова в шутку, заметив неподдельное изумление на лицах собеседников. Кроме того, я имел весьма странную привычку рассуждать о будущих событиях как об уже совершившихся, что два или три раза вызвало у людей настоящий испуг»[376].

В течение пяти лет бывший экономист активно занимался очень странными историческими изысканиями, а также совершал экспедиции в самые экзотические уголки мира — «так, в 1909 году я провел месяц в Гималаях, а в 1911-м привлек внимание прессы своим походом на верблюдах в глубь неисследованных пустынь Аравийского полуострова»[377]. В начале 1913 г. он начал намекать, что вскоре в его жизни могут произойти некие решительные перемены, а потом принялся собирать очень странную машину — «это была ни с чем не сравнимая мешанина из рычагов, колес и зеркал, высотой не более двух футов,

шириной и длиной в один фут»[378]. Вечером 26 сентября 1913 г. Пизли включил этот аппарат, и его нашли на следующее утро без сознания. Когда же он пришел в себя, то произошло нечто странное — он начал произносить кусок лекции по политической экономии. И герой-рассказчик добавляет: «Натаниэль Уингейт Пизли вернулся — нелепый призрак из прошлого, на временной шкале которого все еще значилось майское утро 1908 года, университетская аудитория и ряды студентов-первокурсников, не сводящих глаз с обшарпанного стола на лекторской кафедре»[379].

Вернувшийся к жизни настоящий Натаниэль Пизли двинулся по собственному следу, пытаясь выяснить, что же он сделал за предшествующие пять лет. При этом его расследования сопровождались очень странными сновидениями: «Мне казалось, что я нахожусь внутри огромного помещения, величественные каменные своды которого едва виднеются в вышине. Монументальность и строгая форма арочных перекрытий чем-то напоминали постройки времен Римской империи. Я разглядел колоссальных размеров полукруглые окна, гигантские двери и множество пьедесталов или столов, каждый высотой с обычную комнату. Длинные полки из темного дерева тянулись вдоль стен и были заняты рядами непомерно больших фолиантов с иероглифическими символами на корешках»[380]. Позднее масштабы галлюцинаций расширились: «Я увидел бесконечные ряды окруженных садами монументальных строений, протянувшиеся вдоль мощеных улиц, каждая шириною в добрых двести футов. Здания сильно отличались одно от другого по внешнему облику, но редко какое из них не достигало пятисот футов в поперечнике и тысячи футов в высоту. Иные простирались на несколько тысяч футов по фасаду, а иные врезались вершинами в серые пасмурные небеса»[381].

Вскоре Пизли осознал, что главным объектом его научного интереса в годы забвения были легенды о так называемой Великой Расе. Якобы ее представители, жившие миллионы лет назад на Земле, умели контролировать время и перемещать свое сознание в прошлое и будущее. «Вмешательством этой расы в жизнь ее предшественников и последователей и объясняются все легенды о прорицателях и ясновидцах, в том числе и те, что вошли в мифологию человечества. В их громадных библиотеках были собраны тексты и картины, содержавшие весь объем накопленных землянами знаний — начиная с истории развития и физиологии каждой разумной расы и заканчивая полным описанием ее достижений в любых областях жизни, многообразия ее языков и особенностей психологии»[382].

Создания эти обладали крайне причудливым обликом. «Сами

эти существа внешне представляли собой огромные складчатые конусы высотой до десяти футов, голова и некоторые другие органы которых помещались на концах толстых эластичных отростков, выходивших из вершины конуса. Мысли свои они выражали посредством щелкающих и скребущих звуков, издаваемых огромными лапами или клешнями, венчавшими два из четырех упомянутых отростков, а передвигались путем расширения и сжатия нижней части конуса, покрытой каким-то особым клейким ферментом»[383]. Однако еще раньше Пизли увидел подобных существ в своих ночных галлюцинациях, а чуть позднее ученый проснулся с ужасным воплем, так как разглядел собственный облик во сне: «Чешуйчатое, переливающееся всеми цветами радуги конусообразное туловище — мое туловище!»[384]

После одного из видений Пизли становится ясно, что его сознание было перемещено в тело одного из существ, относящихся к Великой Расе. Совершили это для того, чтобы бывший экономист записал все, что он знает о человеческой цивилизации, для главной библиотеки разумных складчатых конусов. Существо же, временно захватившее его тело, сумело спокойно изучить жизнь людей в начале XX в., не привлекая к себе излишнего внимания. Великая Раса миллионы лет практиковала подобные опыты, и Пизли общался с представителями многих разумных видов, находящихся в подобном странном плену: «Там был один разум с планеты, известной нам как Венера, которому суждено будет жить еще в очень и очень далеком будущем, и другой — с одного из спутников Юпитера, — живший шесть миллионов лет назад»[385].

В «За гранью времен» Лавкрафт не отказал себе в продолжении обычной литературной игры — в повести он дал ссылки на «Йог-Сототию», эту общую псевдомифологию его литературного круга. В тексте упоминаются Цатоггва и Ньярлатхотеп, а также вымышленные книги, которые якобы изучал Пизли, — «Сокровенные культы» фон Юнцта, Пнакотические манускрипты, Эльтдаунские таблицы, неизбежный «Некрономикон», а также «Культы гулей» графа д'Эрлета (то есть О. Дерлета) и «О тайнах червя» Людвига Принна, придуманных Р. Блохом. Среди пленников Великой Расы можно обнаружить как персонажей Р. Говарда — ящеров из Валузии и киммерийцев, так и Старцев из «Хребтов Безумия» самого Лавкрафта. Последние будет еще упомянуты в тексте повести, когда будет сказано о войне «против крылатых звездоголовых существ Старой Расы, все еще обитавших в Антарктике»[386]. При этом, конечно же, в истории об антарктических горах про Великую Расу не было сказано ни слова. Лавкрафт не очень-то заботился об удобстве

будущих фанатов, стремящихся составить из событий, упомянутых в его произведениях, связную и непротиворечивую картину.

Из четырех наиболее подробно описанных тайных рас разумных существ, обитавших или обитающих на Земле, Великая Раса, наряду с пришельцами с Юггота, занимает промежуточное положение между почти человечными Старцами и абсолютно омерзительными Глубоководными. Трехметровые конусы с щупальцами высокоинтеллектуальны, храбры и не лишены сострадания. (Вернули же они, в конце концов, Натаниэля Пизли назад, в XX в., породив в итоге массу вопросов и подозрений. А ведь могли бы просто оставить бездушное тело-носитель, забрав разум собственного путешественника во времени.) Но, когда дело доходит до вопроса о выживании всего вида, Великая Раса становится неудержимо беспощадной. Она уже уничтожила целую разновидность разумных существ на Земле. «Эта последняя, сделавшись меж тем почти всеведущей, обратила свой взор к другим обитаемым мирам, исследуя с помощью мысленной проекции их прошлое и будущее. Она попыталась также проникнуть в древние тайны той бесконечно далекой, давно уже мертвой планеты, откуда однажды произошел их собственный разум — ибо разум Великой Расы был гораздо старше ее физической оболочки. Обитатели того умиравшего мира, овладев всеми возможными знаниями и секретами Вселенной, принялись спешно подыскивать себе новую планету и новую разумную расу, телесную форму которой они могли бы захватить массовым броском многих сознаний через пространство и время. Такая раса нашлась — это были конусообразные неуклюжие существа, населявшие Землю около миллиарда лет назад. Таким образом и возникла Великая Раса, а мириады сознаний исконных хозяев Земли в один прекрасный миг вдруг обнаружили себя в ужасном качестве вымирающих жителей далекой и неизвестной планеты»[387]. И теперь представители Великой Расы планируют новые подобные операции: «После исчезновения людей господство на планете перейдет к могущественной цивилизации насекомообразных, в тела которых и переселятся лучшие умы Великой Расы, когда их старший мир окажется на пороге ужасающей катастрофы. Позднее, когда жизненный цикл Земли будет на исходе, они вновь переместятся во времени и пространстве, захватив похожие на луковицы тела растительных существ на Меркурии»[388].

Странная угроза, с которой столкнется в будущем Великая Раса, как выяснил Пизли, связана с еще одним видом разумных монстров, обитавших в прошлом на Земле. Конусообразные

хозяева планеты испытывали страх при виде «руин черных, лишенных окон зданий и опечатанных люков на самых нижних подземных ярусах их городов»[389]. Оказывается, эти люки закрывают входы в подземный мир неких злокозненных существ: «Согласно этим отрывочным сведениям, причиной всех страхов являлась некая древнейшая раса отчасти напоминавших полипы существ, прибывших из далекой чужой Вселенной и владевших Землей и тремя другими планетами Солнечной системы около шестисот миллионов лет назад. Их нельзя было назвать полностью материальными — в нашем понимании материи; по типу своего сознания и способам восприятия они разительно отличались от любого из земных организмов. Например, у них не было такой категории, как зрение — существующий в их сознании мир являл собой странную, невизуальную систему образов… Появление их на Земле сопровождалось строительством городов, почти сплошь состоявших из мощных базальтовых башен безо всяких намеков на окна, и безжалостным истреблением всех попадавшихся на их пути живых созданий»[390].

Великая Раса, перебравшись на нашу планету, сумела одолеть невидимых «полипов» и загнать их под земную поверхность: «Затем все выходы из подземного мира были наглухо закрыты и опечатаны, а Великая Раса завладела исполинскими городами своих предшественников, сохранив в неприкосновенности некоторые из древних базальтовых сооружений — основой для такого решения послужил скорее странный суеверный ужас, нежели нарочитое равнодушие либо научный или исторических интерес»[391]. Однажды чудовища все же вырвутся наружу, и Великой Расе придется спасаться в будущем, совершив рывок на миллионы лет вперед.

Свои видения Пизли долгое время не воспринимает всерьез, считая, что так на него подействовали собственные исторические изыскания. Сведения о снах и галлюцинациях он публикует в журналах по психиатрии, воспринимая себя как подходящий объект для изучения экзотического расстройства психики. Но вот 10 июля 1934 г. он получает письмо от археолога Роберта Маккензи из Австралии, который прочитал одну из статей, посвященных легендам о Великой Расе. Маккензи сообщает, что обнаружил в Большой Песчаной пустыне руины, поразительно напоминающие архитектуру из видений Пизли, и поэтому предлагает бывшему экономисту присоединиться к его экспедиции. Пизли и его сын отправляются в Австралию, где сталкиваются с остатками цивилизации немыслимой древности. В одну из ночей главный герой «За гранью времен», словно бы

одержимый неким непонятным притяжением, покидает лагерь и находит заброшенный проход, ведущий куда-то в глубь развалин.

Во время своего похода он в ужасе начинает понимать, что узнает окружающее — перед ним руины той самой библиотеки, где он трудился миллионы лет назад, обитая в теле представителя Великой Расы. Стремясь добыть решающее доказательство своих видений, Пизли разыскивает странный предмет — помеченный иероглифами металлический контейнер. Однако на обратном пути на него нападают те самые «незримые полипы», все еще живущие под землей. Улика потеряна, но Пизли знает правду: «Все дело заключалось, конечно же, в книге, которую я извлек из металлической ячейки в стене подземного хранилища. Ничья рука не касалась этой книги за все недолгое — по сравнению с возрастом этой планеты — существование человечества, и все же, когда я всего лишь на одну секунду зажег фонарь над ее раскрытой страницей, я увидел отнюдь не иероглифы, подобные тем, что испещряли все окружавшие меня стены древнего города. Вместо этого я увидел буквы знакомого мне алфавита, которые легко складывались в английские слова и фразы, написанные — вне всякого сомнения — моим собственным почерком»[392].

«За гранью времен» в наиболее сконцентрированном и удачном виде демонстрирует лавкрафтовское видение необъятности Вселенной во времени. (В «Снах в Ведьмином доме» писатель пытался представить ее столь же неописуемую необъятность в пространстве, но это удалось хуже.) Тема ничтожности человечества перед необозримым космосом представлена в повести в четкой, почти прозрачной обнаженности. Для разумных существ бессмысленность и абсурдность окружающей реальности оказывается принципиально непреодолима. Даже Великая Раса, интеллектуально намного превышающая род людской, может лишь бежать от неумолимого хода времени. Ее представители способны только отдалять неизбежный финал, прячась во все новые и новые тела, но не могут победить неумолимый ход времени. Для человечества же надежды на будущее нет вообще. Оно в конце концов просто исчезнет с лица Земли без следа. Натаниэль Пизли четко говорит про «тех жесткокрылых тварей, что придут на смену человечеству и станут в свое время объектом массового переноса сознаний Великой Расы, когда та столкнется с угрозой гибели»[393].

«За гранью времен» получилось удивительно оригинальным произведением, по-новому и очень органично представив идею путешествий во времени. Во всяком случае, способ Лавкрафта, оставаясь в рамках научной фантастики, заметно отличается от

поездок на механических агрегатах, обычных еще со времен книги Г. Уэллса. Конечно, идея перемещения сознания для творчества фантаста не нова. Она появляется и в «Истории Чарльза Декстера Варда», и в «Твари на пороге». С.Т. Джоши также отмечает три произведения, которые могли оказать воздействие на концепцию повести Лавкрафта. Это роман Г. Дрейка «Призрачная тварь», книга А. Биро «Лазарь», посвященная амнезии, и кинофильм «Площадь Беркли», по одноименной повести Д. Болдерстона. В последнем случае речь напрямую идет о переходе сознания человека из начала XX в. в тело его предка, жившего в XVIII в.

Но эти влияния достаточно слабы, хотя они и могли подтолкнуть Лавкрафта к разработке отдельных сюжетных ходов повести. Главную же идею и основной посыл сюжета он обдумывал как минимум с начала 30-х гг. Еще в 1930 г., в одном из писем к К.Э. Смиту, он предлагает финал истории о страннике по времени — главный герой должен обнаружить в руинах древнего города разложившийся папирус, написанный его собственным почерком. В 1932 г. в очередном послании Лавкрафта к другу в Оберн уже полностью представлен сюжет с обменом разумами через громадные промежутки времени, хотя в нем пока нет идеи Великой Расы и картин созданной ею цивилизации. А в ноябре 1934 г. Лавкрафт написал первоначальный краткий вариант «За гранью времен», однако быстро понял, что не хочет ограничиваться невнятной скороговоркой. В итоге текст разросся до существующего объема, и это пошло ему на пользу.

Издательская судьба повести оказалась неудачной с самого начала — Лавкрафт даже не попытался пристроить ее хоть куда-либо и просто отослал в феврале 1935 г. рукопись Дерлету. Тот, видимо, также не пришел от нее в восторг и не стал посылать ни в «Уиерд Тейлс», ни в какой-либо другой журнал. Повесть увидела свет только в июньском номере «Эстаундинг Сториз» за 1936 г.

Особый интерес в описании цивилизации Великой Расы представляет ее социальное устройство. Лавкрафт писал: «В целом Великая Раса представляла собой единую нацию — свободное объединение или союз — с общими институтами управления; правда, административно они делились еще на четыре особых самоуправляющихся региона. Политическая и экономическая система в каждом из них была некой разновидностью социал-фашизма, с рациональным распределением основных ресурсов и стоявшим у власти Государственным Советом, в выборах которого принимали участие все прошедшие особый образовательный и

психологический ценз»[394]. Эти замечания бросают четкий свет на политические взгляды Лавкрафта середины 30-х гг. XX в.

Можно определенно утверждать, что его политическим идеалом в то время стал социализм с заметным фашистским оттенком. Вместе с тем радикальные версии социалистических теорий вызывали у фантаста лишь явное раздражение. Коммунизм он ненавидел, а большевистскую революцию в России рассматривал исключительно как бедствие и катастрофу. Лавкрафт считал социализм неизбежным последствием развития технологической цивилизации, при которой машины отнимают у людей возможность заработка. Дабы предотвратить разрушительное восстание обездоленных, правительство должно заняться регулированием экономики. Иначе неизбежен всеобщий разрушительный бунт и крах цивилизации, сопровождающийся гибелью западной культуры. (Именно так Лавкрафт, толком не разбиравшийся в хитросплетениях русской истории, воспринимал и события 1917 г. в России.) Он скептически отзывался о коммунистических увлечениях Ф. Лонга и Р. Барлоу и с юмором воспринимал их попытки просвещать его в теории марксизма.

Лавкрафт считал, что правительство должно осуществлять контроль над ресурсами (в том числе и над энергетикой), ввести сокращенный рабочий день, но с большей оплатой рабочего времени, предоставлять социальные пособия и пенсии. В наше время в такого рода предложениях нет ничего оригинального, но для США первой половины XX в., с их культом свободного рынка и невмешательства в экономику, они выглядели даже радикально. Хотя в реальности Лавкрафт никаким фашистом (во всяком случае, в области экономики) не был. Максимум — умеренным социал-демократом. Он четко заявлял о себе: «С 1931 года я являюсь тем, кого, вероятно, можно было бы назвать социалистом — или, как у русских, меньшевиком, как отличного от большевика»[395].

Причем «социалистические» убеждения Лавкрафта были настолько умеренным, что даже «Новый курс» администрации Ф.Д. Рузвельта в качестве программы реформ в США его вполне устроил. Он активно защищал политику президента-демократа в своих политических статьях. Готовность поддержать новую администрацию Белого дома дошла у Лавкрафта до того, что он смирился даже с ликвидацией «сухого закона». Отмену «восемнадцатой поправки» он, конечно же, воспринял без энтузиазма, но спокойно и даже с циничным равнодушием, подчеркивая, что в мире есть проблемы поважнее свободной продажи алкоголя. И впоследствии, пусть Лавкрафт иногда и ворчал по поводу умеренности Белого дома в проведении реформ

и их недостаточной «социалистичности», он все же оставался верным сторонником Ф.Д. Рузвельта.

Если где и можно обнаружить некие «фашистские» воззрения Лавкрафта, так это в его представлениях о том, что власть следует сконцентрировать в руках небольшой группы ответственных людей. Но здесь речь идет скорее о некоей разновидности «меритократии», чем о господстве одной тоталитарной партии и отрицании демократических процедур вообще. Во всяком случае, в тех эпизодах «За гранью времен», где речь идет об идеальном обществе, созданном Великой Расой, оно описано следующим образом: «Автоматизированная промышленность не требовала к себе большого внимания со стороны граждан, оставляя им много свободного времени для занятий на интеллектуальном и эстетическом поприщах. Наука у них достигла небывалого уровня развития, искусство превратилось в необходимый элемент жизни, хотя в тот период, к которому относились мои сновидения, оно уже прошло свой зенит. Технический прогресс стимулировался постоянной борьбой за выживание и необходимостью поддерживать функционирование хозяйства огромных городов в условиях повышенной геологической активности. Преступления были крайне редки; не последнюю роль в этом играла исключительно эффективная полицейская служба. Виды наказаний варьировались от лишения привилегий и заключения в тюрьму до смертной казни или полной эмоциональной ломки сознания и никогда не применялись без предварительного тщательного расследования всех мотивов преступления»[396].

Реальные эксперименты по построению фашистского общества Лавкрафта явно не устраивали. Правление Муссолини в Италии его разочаровало, Гитлера он называл шутом и не воспринимал всерьез. Английские нацисты, несмотря на одно высказывание в поддержку О. Мосли, также казались Лавкрафту слишком несерьезной организацией. Доморощенных же американских фашистов, вроде «Черного легиона» или «Серебряных рубашек», он считал группками ни на что не способных политических клоунов. И в общем-то был прав.

Лавкрафта любят попрекать высказываниями в поддержку Гитлера, но, во-первых, надо помнить, что это были замечания из частных писем, да еще и сделанные в начале 30-х гг. Тогда никто не подозревал, что из экстравагантного оппозиционного немецкого политика может вырасти «великий фюрер германской нации», способный развязать очередную мировую войну. А во-вторых, Лавкрафт положительно оценивал лишь некоторые аспекты политики Гитлера, в первую очередь стремление

пересмотреть несправедливые условия Версальского договора. Сам же Гитлер чем дальше, тем больше вызывал у него настороженность. И если в начале 30-х он считал его паяцем, то позже был вынужден признавать, что тот «реально опасен». Доживи Лавкрафт до начала Второй мировой войны, он бы, несомненно, как и в Первую мировую, писал яркие публицистические статьи в поддержку Британии, а не Третьего рейха.

Невольную симпатию вызывал у Лавкрафта расизм и антисемитизм Гитлера, однако и здесь не надо преувеличивать масштабы явления. Он до конца жизни оставался до абсурда уверен в умственной неполноценности чернокожих, но никогда не демонстрировал своих взглядов публично. А весь антисемитизм Лавкрафта сводился к дежурному ворчанию в письмах на «еврейское засилье» в журналистике и издательском деле. Его теоретические высказывания о необходимости защиты культуры «коренного арийского населения» от чуждых влияний также выглядят только «благопожеланиями», оторванными от политической реальности. И уже в 1936 г. он резко критиковал антисемитскую политику нацистов: «У основного еврейского вопроса есть свои трудные культурные аспекты, но биологически нездоровая позиция нацистов его не разрешает… Практически любой путь разрешения лучше, нежели деспотичный и антинаучный, выбранный нацистами…»[397] Думаю, что Лавкрафт пришел бы в ужас и негодование от реальной практики «защиты арийских ценностей», осуществлявшейся в нацистской Германии во время войны.

Весьма любопытны и его культурные воззрения середины 30-х гг. По понятным причинам ближе всего Лавкрафту был мир фантастической литературы всех направлений, но относился он к нему с огромным скепсисом. Как ни странно, мастер хоррора очень ценил писателей-реалистов и сожалел, что не обладает ни малейшей склонностью к созданию чисто реалистических текстов. Он признавался, что пытался создавать нефантастические тексты, но результат оказался настолько плачевен, что все эти опыты были безжалостно уничтожены. Лавкрафт честно отмечал: «Хоть я и испытываю глубочайшее уважение к авторам реалистичной прозы и завидую тем, кто способен создавать удачное отображение жизни в повествовательной форме, после осуществленных проб я с грустью осознал, что это та область, что определенно закрыта для меня. Действительность такова, что там, где затрагивается реальная, неприкрашенная жизнь, мне абсолютно нечего сказать.

Жизненные события столь глубоко и хронически неинтересны

мне — да и в целом я знаю о них так мало, — что я не могу выдумать ничего связанного с ними, что обладало бы живостью, напряженностью и интересом, необходимыми для создания настоящего рассказа»[398]. Из соотечественников и современников он достаточно высоко ставил Т. Драйзера и С. Льюиса, интересовался У. Фолкнером и терпеть не мог Э. Хемингуэя. Но в целом его мнение о состоянии англоязычной литературы оставалось прежним — пик ее развития пришелся на XVIII в., а дальше шла только постепенная деградация. Лучшим же писателем современности Лавкрафт считал М. Пруста, чьи романы «По направлению к Свану» и «Под сенью девушек в цвету» привели его в настоящий восторг.

Интерес Лавкрафта к кинематографу в 30-х гг. заметно угас. Звуковое кино вызвало у него сдержанный скепсис, сценарии же большинства фильмов он расценивал как глупые и безвкусные. Особое раздражение спровоцировали «фильмы ужасов». Резкой критике Лавкрафт подверг даже фильмы, сейчас считающиеся классикой, — «Франкенштейна» Д. Уэйла и «Дракулу» Т. Броунинга. Первый, по ядовитому признаю фантаста, вогнал его в сон, а второй он даже не смог досмотреть до конца. Согласно его принципиальному мнению, кино оказалось способным лишь опошлять и портить литературный материал. (Интересно, что бы он сказал о более поздних телевизионных постановках, окончательно дебилизирующих и часто выворачивающих наизнанку литературный первоисточник. Кстати, зарю телевизионной эры Лавкрафт успел застать — в 1933 г. он видел в универмаге демонстрацию одного из первых телеприемников.)

В начале 1935 г. произошло событие, видимо, огорчившее Лавкрафта, всегда разделявшего горести и радости мира любительской журналистики, — скончался «Фэнтези Фэн». Это был, пожалуй, самый важный и самый удачный фэнзин того времени. Частичной заменой ему стал «Фантаграф», который в том же году возглавил Дональд Уоллхейм, впоследствии известный издатель и писатель-фантаст. На страницах фэнзина появилось несколько старых вещей Лавкрафта, в том числе и некоторые из его сонетов, вошедших в цикл «Грибы с Юггота».

А тем временем круг «внуков дедушки Теобальда» продолжал расширяться. Причем не только по переписке, но и лично — в марте 1935 г. Лавкрафт возобновил знакомство со старшим сыном М. Мо, Робертом Мо, лично посетившим писателя в Провиденсе. В этом же месяце он познакомился с К. Стерлингом, тогда всего лишь школьником и членом фэнской «Лиги научной фантастики». Однако Стерлинг произвел серьезное впечатление на Лавкрафта своим умом и свободой суждений. Так была

заложена основа для последующей дружбы, наиболее заметным плодом которой стал совместный рассказ «В стенах Эрикса».

Начало весны 1935 г. совпало с планированием очередных путешествий, хотя в сколько-нибудь значительную поездку Лавкрафт смог отправиться лишь летом. По приглашению Р. Барлоу 5 июня он выехал во Флориду. У своего друга Лавкрафт пробыл неожиданно долго — с 9 июня по 18 августа.

Впрочем, их дружеские занятия мало отличались от «программы» прошлого года — долгие прогулки, почти путешествия (вроде посещения реки Блэк-Уотер-Крик), постоянное обсуждение литературных проблем и идей новых произведений, изготовление шутливых мистификаций. На этот раз объектом иронического перетолкования стала космическая фантастика. Лавкрафт и Барлоу сочинили абсурдный текст, получивший название «Коллапсирующий космос», где осмеянию подвергались штампы НФ того времени, посвященной межзвездным путешествиям.

Во время отдыха друзья также работали над неожиданным проектом — подготовкой тома лучших рассказов начинающей писательницы Кэтрин Мур, с которой Барлоу заочно познакомил Лавкрафта в 1935 г. Мур, впоследствии очень известная фантастка, а также супруга и соавтор Г. Каттнера, начала публиковаться в «Уиерд Тейлс» еще в 1933 г. Ее рассказы восхищали и Лавкрафта, и Барлоу, хотя последний и считал, будто их можно улучшить усердной редактурой. На это он хотел подбить старшего товарища, Лавкрафт решил, что дело требует деликатного подхода, и лично списался с К. Мур, прося разрешения на редактирование текстов. Ни из идеи однотомника, ни из попытки доработки рассказов ничего не вышло, зато Лавкрафт получил еще одного умного и талантливого друга (вернее — подругу) по переписке.

В одном деле Барлоу действительно очень помог своему товарищу с севера. Умея быстро печатать на машинке, он сначала выпросил у Лавкрафта рукописный вариант «За гранью времен», затем сделал машинописную копию повести, а после преподнес ее в виде особого подарка. Лавкрафт, всю жизнь ненавидевший саму мысль о перепечатке текстов, был ошарашен, растроган и по-хорошему поражен этим презентом.

Во Флориде фантаст чувствовал себя превосходно. Странный недуг, столь осложнявший его жизнь на севере, здесь легко позволял переносить любую жару. Барлоу даже предлагал ему переселиться на юг насовсем, однако Лавкрафт так и не решился покинуть родной Провиденс.

Возвращение домой вылилось в очередной экскурсионный

осмотр самых примечательных городов южных штатов (в первую очередь Чарльстона и Ричмонда). И именно в ходе этой поездки Лавкрафт принял участие в очень странной литературной авантюре.

Инициатором ее стал издатель Д. Шварц, запланировавший проект-буриме для своего журнала «Фэнтези Мэгэзин». В этом периодическом издании, под единым заглавием «Вызов извне», должны были быть последовательно опубликованы фэнтезийная и научно-фантастическая истории. В «фэнтезийную команду» Шварц сумел «завербовать» Ф. Лонга, К. Мур, А. Меррита, Р. Говарда и самого Лавкрафта. Не имея ничего, кроме изначальной посылки, авторы должны были исхитриться так продолжить тексты друг друга, чтобы в итоге все же получилось связное произведение.

Первый кусок «Вызова извне» принадлежал перу К. Мур. В нем она описала, как некто Джордж Кэмпбелл нашел в канадском лесу загадочный куб, судя по всему, неземного происхождения. Продолжать рассказ должен был Лонг, но в этот момент неожиданно заартачился Меррит, потребовавший, чтобы ему уступили очередь. Шварц не стал спорить с именитым автором, и Меррит описал, как разум Кэмпбелла был поглощен загадочным объектом. После этого пришла очередь Лавкрафта.

Для развития сюжета он использовал идею обмена разумов, так удачно сработавшую в «За гранью времен». Куб оказался машиной для перемещения сознания, которую на Землю забросили некие разумные многоножки. Разум Кэмпбелла отправляется в их мир, находящийся в иной галактике, а его тело становится прибежищем инопланетянина. (Об этой практике землянин знал, потому что про нее рассказывали загадочные Эльтдаунские таблицы. А Лавкрафт в очередной раз с удовольствием упомянул выдуманную книгу из коллективной виртуальной библиотеки мистической литературы.)

Лавкрафтовский фрагмент завершался тем, что герой увидел себя в облике многоножки и, конечно же, потерял сознание. Продолжение истории писал Р. Говард, и поэтому, по меткому замечанию Л. Спрэга де Кампа, пришедший в себя Кэмпбелл — «это уже не немощный лавкрафтовский антигерой, но говардовский супергерой — Конан среди многоножек»[399]. Разница в темпераменте и в подходах к развитию сюжета у двух великих мастеров американской фантастики хорошо видна в этом резком контрасте. В финале говардовской части герой «Вызова извне» становится правителем планеты Йекуб. Завершил текст Ф. Лонг, описавший, как инопланетянин не смог взять под полноценный контроль тело Кэмпбелла и превратился в безумца,

покончившего жизнь самоубийством.

В конце лета или в начале осени 1935 г. Лавкрафт также обработал рассказ Д. Раймела «Эксгумация». В этом тексте про безумный медицинский эксперимент больной проказой главный герой соглашается на то, чтобы участвовать в загадочном эксперименте, задуманном его другом Маршаллом Эндрюсом. В финале персонаж внезапно обнаруживает, что его голова укреплена на туловище другого человека, после чего решает уничтожить хирурга, вышедшего за пределы дозволенного научной и человеческой этикой. И лишь убив Эндрюса, рассказчик понимает, что отныне нерасторжимо связан с телом негра, привезенного экспериментатором с Гаити. Эта довольно нелепая история все-таки несет на себе заметные следы вмешательства Лавкрафта и поэтому читается лучше любых других произведений Раймела. «Эксгумация» увидела свет в январском номере «Уиерд Тейлс» за 1937 г.

Той же осенью Лавкрафт поддержал своего приятеля У. Ламли, став соавтором его рассказа «Дневник Алонзо Тайпера». По сути дела, произведение было полностью и целиком переписано заново. И этот текст наглядно показывает, что ко второй половине 30-х гг. у Лавкрафта сложился готовый шаблон для написания «ктулхианских» текстов, по которому их можно было изготавливать, не останавливаясь. (Чем впоследствии и занялись многочисленные творцы «Мифов Ктулху».) Сам же Лавкрафт прекрасно понимал ограниченность и исчерпанность этого шаблона, и всеми силами стремился вырваться за его пределы. Но только в собственных, оригинальных произведениях. Труды соавторов он был готов хладнокровно выстраивать по успешно работающему (в коммерческом плане) образцу.

В изначальном варианте рассказа герой У. Ламли исследует заброшенный дом, где якобы появляются привидения. Изыскания сопровождаются столкновением с различными непонятными феноменами, но финал рассказа остается абсолютно «открытым» — Алонзо Тайпер, укрывшись в доме от грозы, просто ожидает явления чего-то неописуемого. Лавкрафт прежде всего добавил более четкое окончание рассказа — Тайпер в итоге все же находит монстра, ответственного за репутацию дома с привидениями. В финале дневника герой успевает записать: «Слишком поздно… уже не спастись… черные лапы материализуются… хватают меня и тащат вниз, в подвал…»[400] В ходе работы над текстом «Дневника Алонзо Тайпера» Лавкрафт пополнил «ктулхуизм» дополнительными мифологическими элементами, придуманными как Ламли, так и им самим. Здесь появляется новая оккультная «Книга сокровенных истин», а также

загадочный город Ян-Хо. Обработанный вариант Ламли отослал в «Уиерд Тейлс», и Ф. Райт принял его к публикации, заплатив автору семьдесят долларов. (Лавкрафт от своей части гонорара благородно отказался.) Рассказ был издан в 1937 г., в февральском номере журнала.

В это же время у Лавкрафта появилась возможность расширить область приложения своих литературных усилий. В1935 г. возникла пусть и не слишком удачная, но хоть какая-то альтернатива «Уиерд Тейлс» как единственного профессионального журнала, куда фантаст мог продавать рассказы. Ф. Орлин Тримейн, главный редактор «Эстаундинг Сториз», решил существенно расширить тематику журнала и поэтому активно разыскивал новых авторов-фантастов. Узнавший об этом литературный агент Д. Шварц выпросил у Лавкрафта экземпляр «Хребтов Безумия» и предложил его Тримейну. Имя автора романа произвело почти магическое воздействие — Тримейн ухватился за рукопись, произнеся только одно слово: «Продано!» Таким же потрясающим успехом увенчалась попытка Д. Уондри вручить главному редактору «Эстаундинга» текст «За гранью времен». За первое произведение Лавкрафту выплатили триста пятьдесят долларов, за второе — двести восемьдесят.

Неожиданный двойной гонорар оказался очень кстати — постоянной работы Лавкрафт так и не нашел, а доходы от литературной поденщины лишь сокращались. Он писал друзьям, что периодически подумывает встать в очередь за бесплатным супом. К счастью, до этого дело не дошло, но призрак нищеты продолжал отравлять его жизнь.

## *СОРАТНИКИ И ПРЕДШЕСТВЕННИКИ*

### *Кларк Эштон Смит*

Среди всех друзей по переписке Г.Ф. Лавкрафта именно Кларк Эштон Смит оказался, пожалуй, самым выдающимся мастером хоррора. И это при том, что написание «ужасных рассказов» он всегда воспринимал как способ быстрого и не слишком обременительного заработка, как откровенную халтуру. Однако результат нередко получался лучше замысла. Лавкрафт с уважением писал о своем сотоварище: «Из молодых американцев никто не передает космический ужас лучше калифорнийского поэта, художника и прозаика Кларка Эштона Смита, чьи причудливые рисунки, картины, рассказы доставляют удовольствие немногочисленной чуткой аудитории»[401].

Кларк Эштон Смит родился 13 января 1893 г. в Лонг-Вэлли (Калифорния). Его отец, Тимеус Смит, перебрался в США из Великобритании; мать, Фанни Гейлард, происходила из местной фермерской семьи. В домике, который его отец построил в Оберне, Смит прожил значительную часть своей жизни, ухаживая за тяжело болевшими родителями. Талантливый писатель иногда так бедствовал, что бывал вынужден наниматься на сезонные сельскохозяйственные работы по сбору фруктов.

Систематического образования К.Э. Смит не получил — после окончания начальной школы родители предпочли, чтобы он обучался самостоятельно. Неутомимый и страстный читатель, Смит уже в одиннадцать лет попытался сочинять собственные рассказы — это были подражания сказкам из «Тысячи и одной ночи». Позднее он написал целых два коротких фэнтезийных романа — «Черные драгоценности» и «Меч Загана». В 1910 г. его первые авантюрные рассказы были изданы в журналах «Блэк Кэт» и «Оверлэнд мансли».

Параллельно с прозой К.Э. Смит начал писать стихи, и эта творческая стезя показалась ему предпочтительнее и интереснее. В 1912 г. он познакомился с поэтом Д. Стерлингом, который не только высоко оценил его поэтические усилия, но и помог опубликовать первый стихотворный сборник — «Ступающий по звездам и другие стихотворения». Сборник получил положительные отзывы в прессе, один из литературных критиков даже назвал Смита «Китсом с тихоокеанского побережья».

Слава повлекла за собой увеличение числа друзей, К.Э. Смит общался даже с Д. Лондоном и А. Бирсом. Помимо непосредственных контактов, как и в случае с Г.Ф. Лавкрафтом, у него возник обширный круг приятелей по переписке. В этот же период К.Э. Смит активно пробовал свои силы в живописи и скульптуре, где также показал себя талантливым и своеобразным мастером.

В1920 г. К.Э. Смит создал самую известную поэму «Поедатель гашиша, или Апокалипсис зла», которая вошла в сборник «Эйбон и кристалл», изданный в 1922 г. Лавкрафт, ознакомившийся с этой стихотворной подборкой, обратился к Смиту с восторженным письмом, на которое получил доброжелательный ответ. Так завязалась их дружеская переписка, длившаяся почти пятнадцать лет, до самой смерти Лавкрафта. А с 1933 г. К.Э. Смит начал обмениваться письмами и с другим легендарным автором фэнтези 30-х гг. — Робертом Говардом, также ставшим его близким другом.

Хотя Смиту в 20-х гг. и приходилось подрабатывать журналистикой, прозаические художественные произведения он

тогда практически не создавал. Исключением был лишь текст «Отвратительные образы Йондо», написанный в 1925 г. и напоминающий одновременно и его стихотворения в прозе, и значительно более поздние «рассказы ужасов».

Взяться за сочинение хоррора поэта вынудила разразившаяся в 1929 г. Великая депрессия и прогрессирующие болезни родителей. Смит начал активно публиковаться сначала в «Уиерд Тейлс», а затем — в «Стрэндж Тейлс» и «Уондер Сториз». Его истории, на которых в гораздо большей степени, чем у Лавкрафта, лежит отпечаток стиля и сюжетных приемов лорда Дансени, в жанровом смысле ближе к фэнтези, чем к хоррору. (У британского фантаста Смит заимствовал даже расхожую фабульную схему, впервые использованную тем в рассказе «Сокровища гиббелинов» — незадачливый вор собирается похитить некое сокровище из места, где господствуют потусторонние силы, и в результате несет ужасающее наказание.)

Большая часть рассказов К.Э. Смита традиционно объединяются в несколько циклов по месту развития событий — «Посейдонис», «Гиперборея», «Лемурия», «Зотика», «Аверуан» и «Марс». Действие в произведениях трех первых циклов разворачивается на затонувших континентах древности, Зотика же — наименование материка, существующего на умирающей Земле в отдаленном будущем. Однако и по стилю, и по изображению психологии персонажей тексты оказываются намеренно близки. Это специально подчеркнул сам К.Э. Смит в начале рассказа «Черный идол»: «Над Зотикой, последним континентом Земли, солнце показывается редко, ненадолго проглядывая сквозь тучи темнокрасным тусклым шаром, словно омытое кровью. А наступлением ночи на небесах зажигаются бесчисленные новые звезды, и оттого мрак бесконечности кажется ближе. Из этой тьмы возвращаются древние боги, забытые со времен Гипербореи, Му и Посейдониса, получившие другие имена, но не потерявшие своей власти над людьми»[402]. Истории про колдунов, оборотней и вампиров, свирепствующих в якобы средневековой Франции, включены в цикл «Аверуан». (Такое название укоренилось в отечественных переводах, хотя правильнее было бы писать Аверонь — наименование с явным намеком на французскую историческую область Овернь.) И наконец, события в рассказах, по антуражу выглядящих научно-фантастическими, однако по сути являющихся чистым хоррором, объединены в «марсианский» цикл.

Целый ряд замечательных рассказов К.Э. Смита в тематические циклы не входит. Среди них уже упоминавшиеся «Отвратительные образы Йондо», «Охотники из преисподней» и

«Город поющего пламени». Последний рассказ (скорее — даже небольшая повесть) представляет собой одно из лучших и поэтичных произведений о путешествии в параллельные миры в американской фантастике 30-х гг. XX в.

К.Э. Смит поддержал и литературную игру в выдуманную псевдомифологию, затеянную Лавкрафтом. Самым важным его вкладом стало изобретение гиперборейского бога-демона Цатоггвы, впервые появившегося на страницах рассказа «Повесть Сатампры Зейроса», созданного в 1931 г. Там статуя этого сверхъестественного существа описывалась следующим образом: «Коренастый и толстопузый, с головой, напоминающей голову скорее чудовищной жабы, чем божества, и телом, покрытым каким-то подобием короткого меха, он производил впечатление и летучей мыши, и ленивца. Его выпуклые глаза были наполовину прикрыты сонными веками, а кончик странного языка высовывался изо рта, обрамленного толстыми губами»[403]. Лавкрафта очень порадовал новый бог-монстр, и он тут же включил упоминание Цатоггвы в текст «Кургана» и «Шепчущего в ночи». Это существо надолго «прописалось» в пантеоне лавкрафтианских «божеств», тогда как К.Э. Смит в своих рассказах начал упоминать и Ктулху, и Йог-Сотота, и других богов-чудовищ, созданных воображением Лавкрафта.

В виртуальную библиотеку выдуманных мистических книг он «внес» «Книгу Эйбона», якобы написанную гиперборейским колдуном, жившим еще в эпоху миоцена. Этот вымышленный текст Лавкрафт также активно упоминал в собственных произведениях наряду с «Некрономиконом».

Впрочем, влияние К.Э. Смита на Лавкрафта не ограничилось только заимствованием мифологических персонажей. Явно под воздействием фантастических стихов друга-поэта был задуман и написан цикл сонетов «Грибы с Юггота» — самый известный стихотворный цикл фантаста из Провиденса.

В 1936–1937 гг. на Смита обрушилось сразу несколько ударов судьбы — сначала из жизни ушли два его близких друга и коллеги — Р. Говард и Г.Ф. Лавкрафт, а затем, в сентябре 1937 г., умерла и его мать. Тимеус Смит ненадолго пережил супругу — сын похоронил его в декабре 1937 г.

Смерть родителей была настоящий трагедией для К.Э. Смита, но она же позволила освободиться от написания прозы, которой поэт все больше и больше тяготился. Получив возможность меньше тратить, Смит начал все свое время уделять сочинению стихов и изобразительному искусству.

Дальнейшей судьбой его рассказов сильнее интересовались друзья, а не он сам. Во всяком случае, именно по инициативе его

старого приятеля О. Дерлета, хозяина издательства «Аркхэм Хаус», было выпущено два тома прозы К.Э. Смита — «Вне пространства и времени» в 1942 г. и «Затерянные миры» в 1944 г.

Здоровье Смита постепенно ухудшалось, в 1953 г. он перенес сердечный приступ. Тем неожиданней для его друзей и знакомых стало событие, произошедшее почти тогда же, — в шестьдесят один год писатель неожиданно женился. Брак оказался счастливым, при этом Смит ухитрялся жить «на два дома» — какое-то время года он пребывал у супруги в Пасифик-Гроув (Калифорния), остальные месяцы — в старом родительском домике.

14 августа 1961 г. Кларк Эштон Смит мирно скончался во сне. Ему исполнилось шестьдесят восемь лет.

Лучшую характеристику его творчества и его значения для истории американского хоррора давным-давно дал его старый друг Г.Ф. Лавкрафт: «В откровенно демонических странностях и разнообразии замыслов мистеру Смиту как будто нет равных среди умерших и живых писателей. Кто еще видел такие роскошные, великолепные, путаные сны о бесконечных пространствах и множествах измерений, да еще умел рассказать о них?»[404] Можно уверенно сказать, что К.Э. Смит, наряду с Лавкрафтом и Р. Говардом, был не только создателем наилучших произведений, публиковавшихся в журнале Ф. Райта, но и определил пути развития всей американской «литературы ужасов» 30-х гг. XX в. Американский фантаст и литературовед Л. Спрэг де Камп пафосно, и все же совершенно справедливо назвал этих писателей «тремя мушкетерами» «Уиерд Тейлс».

# Глава 16
# ФИНАЛЬНЫЙ ЭТАП

В начале ноября 1935 г. Лавкрафт написал свой самый последний «сольный» рассказ «Обитатель тьмы». Поводом для написания этого текста стало почти случайное замечание одного из читателей «Уиерд Тейлс».

В сентябре 1935 г. в этом журнале был опубликован рассказ Р. Блоха «Пришелец со звезд». Один из двух его главных героев, живущий в Провиденсе в «старинном георгианском особняке», явственно намекал на Лавкрафта. В финале истории незадачливые оккультисты при помощи книги Людвига Принна «О тайнах червя» («De Vermis Mysteriis») вызывают монстра со звезд, что и приводит к гибели персонажа, скопированного с Лавкрафта: «Друг мой пронзительно закричал; вопли его сливались с ликующим отвратительным хохотом из пустоты. Его обвисшее тело, раскачивающееся в пространстве, снова выгнулось назад — из порванной шеи рубиново-алым фонтаном брызнула кровь… А между тем на моих глазах происходила чудовищная метаморфоза. Безжизненное тело моего друга сморщилось, съежилось, иссохло. И наконец рухнуло на пол и застыло отвратительной неподвижной грудой»[405]. Прежде чем опубликовать рассказ, Блох послал его старшему другу, чтобы выяснить, — не возражает ли Лавкрафт против такого использования его образа в тексте. В ответ он получил почти официальную расписку: «Настоящим подтверждается, что Роберту Блоху, эсквайру, проживающему в Милуоки, штат Висконсин, США, — воплощению господина Людвига Принна, автора “De Vermis Mysteriis” — всецело разрешается изображать, убивать, уничтожать, расщеплять, видоизменять, преобразовывать или обращаться как-то по-другому с нижеподписавшимся в рассказе под названием “Пришелец со звезд”»[406].

В итоге изданный в «Уиерд Тейлс» рассказ был напрямую посвящен Лавкрафту. После публикации «Пришельца со звезд» некто Б. Рейнольдс в письме в редакцию предложил фантасту создать ответный рассказ с посвящением Р. Блоху.

Лавкрафт счел совет разумным, и так на свет появился «Обитатель тьмы», перед основным текстом которого стоит четкое указание: «Роберту Блоху посвящается».

Рассказ начинается с того, что молодой писатель Роберт Харрисон Блейк из Милуоки приезжает в Провиденс. Из окна своей квартиры он замечает странную заброшенную церковь.

(Кстати, Лавкрафт здесь описал вполне реальный вид из окна его собственного кабинета на Колледж-стрит и вполне реальную церковь Святого Иоанна в Провиденсе.) Блейк решает изучить заброшенное здание и обнаруживает там целую библиотеку ужасных мистических книг, среди которых были и «Некрономикон», и «Культы гулей» графа д'Эрлетта, и «UnaussprechlichenKulten» фон Юнцта, и «De Vermis Mysteriis» Людвига Принна, и даже отрывки из Пнакотических рукописей. Но главной находкой становится металлический ящичек, в котором покоится черный сияющий камень. Здесь же Блейк находит скелет, который оказывается останками репортера Эдвина Лиллибриджа из «Провиденс телеграмм». В его записках упоминается церковь «Звездной мудрости», закрытая решением городских властей в 1877 г. Среди объектов почитания прихожан этой церкви был некий «сверкающий трапецоэдр». В записях также говорилось о каком-то Обитателе тьмы, ужасном существе, боящемся любого света и связанном с трапецоэдром. Блейк понимает, что загадочный камень и есть главная святыня церкви, а потому в ужасе захлопывает коробку и бежит из храма.

После этого в церкви начинают происходить загадочные происшествия: «Люди утверждали, что в темной колокольне без окон — старой башне что-то движется, издает глухие удары и царапается»[407]. Блейк понимает, что случайно вызвал из иной реальности нечто чудовищное. И этот монстр охотится за ним. В ночь с 8 на 9 августа из-за ужасной грозы в Провиденсе отключается электричество. Суеверные местные жители собираются со свечами у церкви, и в это время происходит нечто невероятное: огромное тяжелое тело в ночи падает с колокольни, стал ощущаться ужасный смрад, а затем какое-то существо, «похожее на бесформенное облако… со скоростью метеорита пронеслось в восточном направлении»[408]. Блейка находят утром мертвым — у него были «остекленевшие, вылезшие из орбит от ужаса глаза и следы жуткого ужаса на застывшем лице»[409]. В предсмертных записях он, подобно многим другим героям Лавкрафта, пытался описать неописуемое: «Я вижу его — оно приближается — жуткий ветер — огромное пятно — черные крылья — Йог-Сотот, спаси меня! — огромные горящие глаза…»[410]

С.Т. Джоши однозначно отождествляет Обитателя тьмы с Ньярлатхотепом, опираясь на возглас Р. Блейка, решившего, что воплощенный ужас с колокольни был «аватаром» этого Великого Древнего. Финал рассказа этот исследователь творчества Лавкрафта интерпретирует, опираясь на упоминание в записях Блейка имени Родерика Ашера, героя рассказа Э. По «Падение

дома Ашеров». Семья Ашер оказывается неразрывно связана с их древним домом, а их гибель уничтожает и его. Также и Блейк связан с Обитателем тьмы и заброшенной церковью. Монстр был изгнан случайным ударом молнии, и это, возможно, спасло человечество от немыслимых ужасов. Но все-таки чудовище сумело уничтожить молодого писателя, чья душа была захвачена Обитателем тьмы.

Можно отметить, что завершение рассказа демонстрирует и обычные взгляды Лавкрафта на равнодушную и хаотичную Вселенную, в которой царит случайность. Блейк случайно оказывается втянут в историю, доведшую его до гибели; Земля оказывается совершенно случайно спасена единственным атмосферным разрядом. Ни о каких усилиях по борьбе со злом горстки посвященных, как в старом «Ужасе в Данвиче», речь идти уже не может. Люди беззащитны перед лицом загадочного и бесчеловечного, уберечь от гибели их может лишь удачное стечение обстоятельств.

В «Обитателе тьмы» Лавкрафт использовал старый трюк создателей «рассказов ужасов», от которого он сам долгое время нарочито отказывался — приводить не описание монстра, а лишь намеки на его невообразимо ужасную сущность. Впрочем, надо сказать, что в «Обитателе тьмы» это сделано изящнее и правдоподобнее, чем в «Преображении Хуана Ромеро» или «Неименуемом». Существо, способное обитать лишь в абсолютной тьме, естественным образом никто не может толком увидеть и описать. Годы литературных трудов не прошли для Лавкрафта даром, и обычная уловка писателя в этом рассказе воспринимается логично и обоснованно.

Несмотря на то, что действие «Обитателя тьмы», как, например, и раннего «Заброшенного дома», разворачивается в Провиденсе, рассказ все-таки следует отнести к «аркхэмскому циклу». При всем псевдореализме текста, вплоть до упоминания конкретных дат и улиц, события внутри него происходят в альтернативной Новой Англии. Это доказывает как упоминание Блейком Великих Древних, вроде Йог-Сотота, Азатота и Ньярлатхотепа, так и содержание сектантской библиотеки из заброшенной церкви. «Некрономикон» может быть прочитан героем только в том мире, где один из его экземпляров хранится в библиотеке Мискатоникского университета.

Исследователи творчества Лавкрафта указывают, что на это произведение мог повлиять и рассказ Г. Эверса «Паук». Опосредованное воздействие, конечно, могло бы возникнуть, так как американский фантаст читал рассказ немецкого писателя и упомянул его в «Сверхъестественном ужасе в литературе». В этом

тексте Эверса, целиком сделанном в виде дневника, герой попадает под влияние странной женщины, замеченной им в окне соседнего дома. Постепенно он утрачивает собственную личность и гибнет. Последняя запись в его дневнике гласит: «Только бы не думать… Писать что-нибудь, что попало, все равно что. Только скорее, не раздумывая… Меня зовут… Ришар Бракемон, Ришар Бракемон, Ришар… о, я не могу больше… Ришар Бракемон… Ришар Бракемон… теперь я должен посмотреть на нее… Ришар Бракемон… я должен… нет еще… Ришар… Ришар Браке…»[411] Сходство в сюжете есть, но, объективно говоря, оно слабое и неопределяющее. А к неправдоподобным «дневниковым» окончаниям, когда герой, вместо того чтобы бежать, скрупулезно фиксирует подробности своего уничтожения, Лавкрафт и сам был склонен. Достаточно вспомнить финал «Слепоглухонемого» или «Крылатой смерти».

«Обитатель тьмы», во многом отличающийся от других работ Лавкрафта середины 30-х, еще раз показывает, что его создатель продолжал экспериментировать и искать новые пути в «литературе ужаса». Он не опустил рук, как иногда утверждают, не утратил окончательно веры в свои силы и не впал в депрессию, якобы предвещавшую его скорую смерть.

Рассказ был издан в «Уиерд Тейлс» в декабре 1936 г.

На Рождество 1935 г. Лавкрафт по уже сложившейся традиции отправился в Нью-Йорк к Лонгу. Среди различных событий этой поездки самым примечательным оказалось посещение планетария Американского музея естественной истории. Лавкрафт пришел в такой восторг от местных технических новинок, что через несколько дней вновь появился на демонстрации искусственного звездного неба. Домой из Нью-Йорка он вернулся 7 января 1936 г.

Во время пребывания в «БольшомЯблоке» Лавкрафт получил неожиданный подарок. Р. Барлоу, зная, что его друг не избалован книжными изданиями своих произведений, подготовил и опубликовал в виде отдельной брошюры «Кошек Ултара». Всего было выпущено сорок два экземпляра этой маленькой книжки, весьма порадовавшей автора.

Другое любительское издание отдельного текста Лавкрафта в начале 1936 г. предпринял библиофил Г. Кениг, попросивший друга по переписке прислать ему описание Чарльстона. Фантаст охотно отправил ему краткую версию своего очерка об этом городе, сделанного еще в 1930 г. Текст настолько понравился Кенигу, что он сделал на мимеографе двадцать пять копий и оформил их в виде отдельных брошюр.

В январе 1936 г., уже дома, Лавкрафт приступил к обработке

текста, присланного одним из его молодых приятелей — К. Стерлингом. Это был научно-фантастический рассказ, получивший название «В стенах Эрикса». (Плато Эрике была названа область Венеры, где разворачивается действие рассказа. Судя по всему, это аллюзия на древнегреческий миф, в котором герой Геракл убивает борца Эрикса, сына Афродиты (Венеры), а затем погребает его под горой.)

Главная предпосылка сюжета была заимствована Стерлингом из рассказа Э. Гамильтона «Чудовищное божество Мамурта». Но если в этом тексте все события происходили в пустыне Сахара, то Стерлинг предпочел перенести их на иную планету. Несмотря на то что космическая фантастика, да еще о будущем, была в новинку для Лавкрафта, он не просто отредактировал предложенный текст — он его полностью переписал, увеличив почти в два раза.

Главный герой рассказа Кентон Дж. Стэнфилд работает на Венере в «Кристальной компании», занимающейся поисками кристаллов, необходимых для получения электрической энергии. В тексте, созданном коллективными усилиями Лавкрафта и Стерлинга, вторая планета от Солнца покрыта мезозойскими джунглями, кишащими жизнью. Среди местных живых существ попадаются зловредные «фарнот-мухи» и «змеевидные аккманы». (Так Лавкрафт слегка поиздевался над Ф. Райтом и своим старым критиком Ф. Дж. Аккерманом.) Есть на Венере и разумные обитатели: «Если не брать в расчет плоскую форму черепа и покрытую слизью зеленоватую, как у лягушки, кожу, они мало чем походили на пресмыкающихся. Передвигались они, поддерживая вертикальное положение тела, на толстых коротких ножках, широкие ступни-присоски которых издавали забавный чавкающий звук при каждом шаге. Все особи были обычного для туземцев роста — около семи футов — и имели на груди по четыре длинных тонких щупальца»[412].

Стэнфилд во время разведки находит на поляне огромный кристалл и тело другого разведчика — Фредерика Дуайта. Пытаясь подойти к трупу, он оказывается внутри невидимого лабиринта, где уже заблудился его предшественник. Дальнейший текст рассказа представляет собой нудноватое описание бесплодных попыток Стэнфилда вырваться из ловушки. Перед самой смертью герой видит аборигенов, собравшихся вокруг невидимого сооружения. И в этой финальной сцене Лавкрафт не смог отказать себе в удовольствии намекнуть на немыслимые ужасы, поджидающие землян на Венере: «Я хочу обратиться к представителям моей расы с предложением оставить в покое эти удивительные кристаллы. Они принадлежат Венере и никому

больше… Кто знает, какие темные могущественные и всепроникающие силы побуждают этих рептилий столь ревностно охранять свои сокровища. Дуайт и я уже заплатили своими жизнями, и многие другие заплатили тоже, и многие еще заплатят. Но кто может поручиться, что эта череда смертей не является всего лишь прелюдией к грядущим великим и страшным событиями? Так оставьте же Венере то, что может и должно принадлежать только ей»[413]. (При всей эмоциональности этот пассаж заметно выбивается из общего тона повествования и контрастирует с основным содержанием. Любовь к ужасающему у Лавкрафта победила необходимость следовать правилам игры в «космическую НФ».)

Завершается текст суховатым эпилогом-отчетом, сделанным спасательным отрядом компании: «Таким образом Стэнфилд мог выбраться наружу, пройдя всего двадцать с небольшим футов, если бы он воспользовался выходом, находившимся непосредственно позади него, — выходом, которого он так и не достиг, будучи побежден собственной слабостью и отчаянием»[414]. Деятельность по добыче кристаллов на Венере будет продолжена, несмотря на предупреждения Стэнфилда.

Этот достаточно типовой для американской НФ 30-х гг. рассказ показателен лишь тем, что в очередной раз демонстрирует гибкость и приспособляемость Лавкрафта. К 1936 г. он настолько набил руку, что был готов сочинять практически любые фантастические тексты, а не только хоррор и истории о сверхъестественном. «В стенах Эрикса» доказывает, что, вопреки распространенному мнению, Лавкрафт был бы вполне способен вписаться в жесткие рамки НФ «золотого века», помешанной на внешнем наукообразии и сугубом материализме.

Соавторы пытались пристроить рассказ в журналы, специализирующиеся на научной фантастике, вроде «Эстаундинг Сториз», «Вондер Сториз» и других подобных. Безрезультатно. В итоге «В стенах Эрикса» был опубликован лишь в октябрьском номере «Уиерд Тейлс» за 1939 г.

Зима 1936 г. ознаменовалась для Лавкрафта очередным несчастьем — тяжело заболела его тетя Энни Гэмвелл. У нее обнаружили рак молочной железы, была сделана операция, но теперь больной требовался постоянный уход. Болезнь Энни нанесла тяжелый удар и по финансам Лавкрафта. Ему приходилось жесточайшим образом экономить, отказывая себе во всем, чтобы наскрести денег хотя бы на сиделку для тети. Одновременно аномально холодная весна обострила его старое заболевание — Лавкрафт постоянно мерз и чувствовал страшную слабость. Он с трудом мог сосредоточиться на самых простых

делах и вновь оказался на грани нервного срыва. И кроме того, у фантаста стали проявляться симптомы иного, куда более грозного заболевания.

Нередко Лавкрафта последних лет его жизни пытаются изображать унылым пессимистом. Это — несомненная ошибка. Конечно, ощущение ничтожности человека перед величием неописуемой Вселенной, ставшее краеугольным камнем мировоззрения фантаста, никуда не исчезло. Но тогда же Лавкрафт продумал своеобразной рецепт выживания в столь безотрадной реальности — хранить стоическую верность выбранному пути, друзьям и культуре, к которой принадлежишь. Несмотря на жизненные проблемы, он считал, что оказался удачливее многих. (Хотя бы потому, что «прозябал» в этом мире относительно «безболезненно».)

К сожалению, безболезненность эта становилась все относительнее. Необходимость строжайшей экономии, вызванная болезнью тети Энни, привела к тому, что в марте и апреле 1936 г.

Лавкрафт попробовал питаться просроченными и почти испорченными продуктами. Так, 10 апреля он нашел в кладовку жестянку какао, провалявшуюся там десять лет. Невзирая на затхлый и мерзкий вкус, Лавкрафт разводил это какао со сгущенкой и пил. От такого «питания» он чувствовал постоянную слабость и сонливость.

Огорчали и литературные дела — хотя «Хребты Безумия» и вышли в трех выпусках «Эстаундинг Сториз» (с февраля по апрель 1936 г.), роман оказался изувечен безграмотной редактурой. Абзацы были разбиты на более дробные и мелкие, целые куски текста (особенно — в последней части) редактор просто вымарал. К тому же и реакция читателей на повесть оказалась, мягко говоря, весьма прохладной. Привыкшие к совсем другими текстам, печатавшимся в журнале, фэны принялись демонстрировать свою неприязнь в выражениях, мало изменившихся за последние восемьдесят лет.

Главная претензия — роман Лавкрафта ненаучен. И поэтому не должен был издаваться в журнале для научной фантастики. Можно подумать, что подобные критики тогда (да и сейчас) твердо знают, что научно и ненаучно, будто они вещают с переднего края научных изысканий. Путая фантастику с популяризацией, они требуют, чтобы тексты под маркой «НФ» соответствовали данным школьного учебника, прочитанного ими несколько лет назад, а ныне уже безбожно устаревшего и ошибочного.

Эти же псевдокритики и по тому же поводу обрушились и на «За гранью времен», вышедшую в июньском номере «Эстаундинг

Сториз». Впрочем, были и сочувствующие голоса, подчеркивавшие, что фантастика прежде всего литература и поэтому Лавкрафту, настоящему мастеру художественного слова, необходимо прощать любую антинаучность.

Видимо, вопрос «Что важнее в НФ — наука или литературность?» порождает принципиальное разделение между основными группами любителей фантастики. Одним нужно одно, другим — другое, и примирения между ними не возникнет до тех пор, пока будут сочиняться научно-фантастические тексты.

Настоящее горе настигло Лавкрафта в июне 1936 г. — покончил с собой Роберт Говард. Поводом послужило то, что мать техасского писателя, Эстер Говард, впала в смертельную кому, из которой уже не должна была выйти. (Впрочем, позднее намекали и на неразделенную любовь Говарда, надломившую психику Боба с двумя пистолетами.) 11 июня 1936 г. техасец сел в автомобиль и застрелился. Говард умер не сразу, хотя ранение и оказалось смертельным, — он скончался лишь через восемь часов. На следующий день умерла и его мать.

О случившемся Лавкрафт узнал от К. Мур, приславшей ему открытку с сообщением о трагедии. Фантаст не поверил жуткой новости, надеясь, что произошла какая-то ошибка. Но вскоре сообщение о самоубийстве друга подтвердил Лавкрафту отец Р. Говарда.

На смерть одного из самых близких товарищей по переписке писатель отозвался двумя некрологами-воспоминаниями. Один текст вышел в фэнзине «Фантаграф» в августе 1936 г., другой, более обширный и с анализом творчества Говарда, — в «Фэнтези Мэгэзин» в сентябре.

И все же не только трагическими неприятностями было ознаменовано лето 1936 г. Несмотря на проблемы с деньгами, Лавкрафт совершил несколько небольших путешествий. А самое главное — в конце июля к нему в гости приехал Р. Барлоу. Пока он проживал в столице Род-Айленда, в Провиденсе неожиданно появился еще один старый знакомец Лавкрафта — 5 августа сюда прибыл А. де Кастро. К Лавкрафту он зашел после весьма мрачного дела — де Кастро ездил в Бостон, чтобы развеять над океаном прах недавно скончавшейся жены. Друзья попытались отвлечь семидесятилетнего старика прогулками по окрестностям и один раз даже затащили на кладбище на Бенефит-стрит, которое некогда посещал Э. По. Здесь на всю троицу неожиданно накатило вдохновение, и каждый из них сочинили по акростиху, чьи начальные буквы складывались в имя Эдгар Аллан По. Позднее эти стихотворения были опубликованы — вариант де Кастро вышел в «Уиерд Тейлс», тексты двух других фантастов — в

фэнзине «Сайнс-Фэнтези Корреспондент».

В Провиденсе Лавкрафт и Барлоу создали совместный рассказ «Ночной океан». Этот текст в очередной раз демонстрирует, до какой степени легко мастер хоррора использовал стандартные, даже шаблонные ситуации и ходы, разработанные им для своих произведений. А с другой стороны, «Ночной океан» показывает, что Лавкрафт не прекратил поиски новых стилистических и художественных форм. Рассказ в значительной степени отличается от той псевдореалистической манеры, в какой написано большинство произведений Лавкрафта конца 20-х — первой половины 30-х гг. XX в. И дело здесь не только во влиянии Барлоу. Сам Лавкрафт попытался обратиться к совершенно иному, исповедальнолирическому стилю, по интонации чем-то напоминающему его тексты «дансенианского периода».

«Ночной океан» начинается с того, что очередной безымянный лавкрафтовский герой приезжает на атлантическое побережье, в городок Эллстон-Бич. Поселившись на курорте, он с каждым днем начинает все сильнее ощущать присутствие каких-то непонятных существ, его преследуют необъяснимые видения. Кульминацией событий в «Ночном океане» становится явление из вод некоего неопределенного обитателя глубин: «Я глядел на это существо во все глаза, но идентифицировать его мне так и не удалось — оно могло быть и собакой, и человеком, а то и вообще каким-нибудь неведомым творением Бога или дьявола… Когда между нами осталось совсем уже небольшое расстояние, я увидел, что на плечах его покоится какая-то ноша, и это вселило в меня уверенность, что существо, явившееся мне из темных океанских вод, было человеком или по меньшей мере человекообразным — хотя та легкость, с какой оно передвигалось в воде, и заставляла в этом усомниться»[415]. Однако дальше ничего не происходит — монстр исчезает среди прибрежных дюн, а рассказчик остается зачарованным немыслимыми тайнами океана.

Формально этот рассказ можно отнести к текстам про Глубоководных, число которых столь увеличит О. Дерлет в своих «дописках» за Лавкрафта. Но явление загадочного существа из океана выглядит настолько невнятным, что относительно его сущности можно выдвигать любые гипотезы и предположения. Да и в отличие от «Тени над Инсмутом» океанские монстры не играют значительной роли в тексте. Самое важное в истории — создание атмосферы саспенса и ожидания, успешных намеков на нечто сверхъестественное и ужасающее. Лавкрафт в очередной раз показал, что остается неподражаемым мастером нагнетания чувства страха без непосредственной демонстрации его

источника.

Рассказ был издан в 1936 г. в любительском журнале «Калифорниэн» уже упоминавшегося Х. Брэдофски.

Однако ставшая уже хронической проблема с деньгами заставила Лавкрафта вновь обратиться к литературным обработкам мало интересных ему текстов. Заказ пришел от Э. Реншоу, старой знакомой фантаста, в свое время также занимавшейся любительской журналистикой. Она возглавляла «Школу речи» в Вашингтоне и захотела, чтобы ее приятель обработал образовательную брошюру «Культурная речь». Работа над довольно беспомощным текстом потребовала больше усилий, чем предполагал сам Лавкрафт, и была завершена лишь к октябрю 1936 г. При этом за все про все он получил только сто долларов.

Даже в последние годы жизни число корреспондентов Лавкрафта продолжало увеличиваться. В 1936 г. их круг опять пополнился, и в числе его новых адресатов можно найти имена, громко прозвучавшие в последующей истории американской НФ.

Среди тех, кто хорошо известен отечественному читателю, в первую очередь необходимо отметить Генри Каттнера. Переписываться с Лавкрафтом он стал в начале 1936 г. Популярный автор научной фантастики 40—50-х гг. XX в., Каттнер начинал как создатель «рассказов ужасов». Впрочем, первый и наиболее известный из таких его текстов — «Кладбищенские крысы», повествующий о монстрах, напавших на смотрителя кладбища, и по тематике, и по стилю далек от лавкрафтовских сочинений. Зато в более поздних рассказах, в том числе и написанных после смерти старшего друга, вроде «Тени на стене», «Семени Дагона» или «Гидры», явно присутствует влияние и лавкрафтианской мифологии, и стиля фантаста из Провиденса.

Знакомство с Лавкрафтом сыграло судьбоносную роль в жизни Каттнера, хотя и совершенно неожиданным образом. Однажды старший друг по переписке попросил молодого писателя передать несколько фотографий Марблхеда и Салема, присланных ему раньше, К. Мур. Так Каттнер почти случайно познакомился со своей будущей женой. Их супружеский дуэт вошел в число самых заметных фантастов «золотого века». Мур и Каттнер совместно написали такие известные романы и рассказы, как «Ярость», «Темный мир», «Механическое эго», или цикл о Хогбенах, по праву считающиеся классикой американской НФ.

Еще одним будущим титаном фантастической литературы, завязавшим переписку с Лавкрафтом в подростковом возрасте, оказался Джеймс Блиш (в эти годы он жил в Нью-Джерси). Их общение длилось недолго, и непосредственного продолжения

лавкрафтианских тем и сюжетов в творчестве Блиша, тяготевшего к более строгой сайнс фикшн, найти нельзя. Однако в стиле и атмосфере отдельных эпизодов его книг, вроде финального момента романа «Черная Пасха», проскальзывает нечто неуловимое, роднящее их с наследием мастера кошмаров из Провиденса.

В том же 1936 г. Лавкрафт познакомился (как и обычно, по переписке) с автором, ухитрившимся оставить заметный след во всех трех главных направлениях фантастики — ив НФ, и в фэнтези, и в хорроре. Речь идет о Фрице Лейбере, связавшемся со старшим коллегой через «Уиерд Тейлс». Его общение с Лавкрафтом не ограничилось только обменом дружескими посланиями — в декабре 1936 г. Лейбер прислал ему свои стихи и повесть «Гамбит адепта». Этот текст стал первым шагом, с которого началось победное шествие по книжным страницам двух лейберовских героев — Фафхрда и Серого Мышелова. Шествие, не прекращавшееся до 1988 г.

Конечно, влияние Р. Говарда и его бессмертного Конана-варвара на этот фэнтезийный цикл Лейбера более заметно. (Вплоть до того, что оба героя — тоже воры, как и Конан в начале его жизни, а Фафхрд по происхождению — варвар из северного региона Стылые Пустоши.) Лавкрафтианское воздействие тоньше и касается, как и в случае с Блишем, скорее атмосферы, нежели прямых заимствований. Причем именно на таком, неявственном влиянии настаивал и сам Лавкрафт, попросивший вычеркнуть из первого варианта повести все ссылки на «ктулхианскую мифологию». (К этому моменту он осознал, насколько некогда занимательная литературная игра превратилась в изготовление шаблонов и затверженных сюжетных ходов. И попытался отвлечь от этого очередного молодого писателя. К счастью, в случае с Лейбером ему это удалось.)

Реальность «Саги о Фафхрде и Сером Мышелове» нередко выглядит так, будто героев Говарда насильно затолкали в мир ранних, «околодансенианских» рассказов Лавкрафта. Но при этом оба жулика здесь прекрасно обустроились. Храня верность не букве, а духу, Лейбер сумел создать воображаемый мир, где за внешним фасадом скрываются неизмеримые и непонятные силы, равнодушные, а то и прямо враждебные человеку. Такой взгляд на Вселенную всегда был близок Лавкрафту. И разумеется, есть нечто неуловимо лавкрафтианское в облике и поведении двух колдунов, периодически раздающих задания Фафхрду и его другу — Нингобля Семиокого и Шильбы Безглазого.

До конца жизни Ф. Лейбер тепло вспоминал о короткой (всего полугодовой) переписке с Лавкрафтом. Позднее он стал

одним из самых именитых авторов в истории американской НФ, рекордсменом в получении жанровых премий — ему было присуждено шесть премий «Хьюго» и четыре — «Небьюла». Классикой научной фантастики стали его романы «Собирайся, тьма» и «Скиталец», а упомянутая сага о Фафхрде и Сером Мышелове — классическим образцом того американского фэнтези, основы которого заложил Р. Говард. Вклад Лейбера в хоррор кажется менее значительным, но и здесь он сумел создать текст, оказавшийся безусловной классикой направления, — роман «Богородица тьмы». Это произведение тоже выглядит очень лавкрафтианским. И опять-таки не из-за непосредственного заимствования имен, мифов или вымышленных книг, а по умению сгустить в тексте атмосферу почти непереносимого ужаса.

Еще один корреспондент Лавкрафта, завязавший с ним переписку в 1936 г., стал выдающейся фигурой в своем роде, хотя и не в области литературы. Пятнадцатилетний Уиллис Кларк Коновер-младший из Мэриленда задумал издавать любительский журнал «Сайнс-Фэнтези Корреспондент». Нисколько не смущаясь, он пригласил участвовать в своем издании не только приятелей-графоманов, но и вполне профессиональных авторов, вроде Лавкрафта и О. Дерлета. К чести Лавкрафта, в очередной раз нужно сказать, что он не проигнорировал настырного мальчишку, а ответил ему вполне радушным письмом.

У. Коновер не превратился в знаменитого фантаста, он получил известность как джазовый продюсер и радиоведущий. Причем именно в последнем амплуа его лучше всего знали жители нашей страны и других стран Восточной Европы. Ведь Коновер больше сорока лет вел передачи о джазе на «Голосе Америке». Если не считать новостных программ, то среди всего репертуара радиостанции они пользовались наибольшей популярностью у слушателей за «железным занавесом».

О своей короткой дружбе с Аавкрафтом Коновер оставил интересную книгу воспоминаний.

В целом же к концу жизни число корреспондентов фантаста из Провиденса выросло до почти невероятной цифры — девяносто семь адресатов. Переписка съедала кучу времени и сил, и все же Лавкрафт не отказывался от нее, подчеркивая, что не хочет прослыть ни грубым, ни чванливым.

На день рождения 1936 г. он получил от двух приятелей по переписке отличный подарок — Д. Уоллхейм и У. Шеперд, издававшие фэнзин «Фантаграф», напечатали и прислали в Провиденс тридцатый сонет «Истоки» из «Грибов с Юггота», оформленный в виде № 1 журнала «Лавкрафтер». Этот дружеский

сюрприз и развеселил, и порадовал писателя. А осенью 1936 г., в другом любительском журнале Уоллхейма и Шеперда — «Фэнсифул Тейлс оф Тайм энд Спэйс» — был издан его рассказ «Безымянный город» (к сожалению, с чудовищным количеством опечаток).

Столь же обильное число опечаток сопровождало и выпуск первой (и единственной) полноценной книги Лавкрафта, которая все же вышла при его жизни. В начале 1936 г. У. Кроуфорд сумел оплатить набор и печатание «Тени над Инсмутом» в типографии газеты «Сэкстон Геральд» в его родном городке Эверетт (штат Пенсильвания). Иллюстрации для книги создал художник Ф. Утпэйтэль. Эти мрачноватые и пугающие гравюры привели Лавкрафта в восторг.

Куда меньший энтузиазм вызвал у него окончательный вариант «Тени над Инсмутом» — количество опечаток и типографских ошибок было столь велико, что в экземплярах для друзей Лавкрафт вынужден был исправлять их от руки. Книга продавалась по одному доллару за штуку, но расходилась плохо. И хотя было напечатано всего четыреста экземпляров, Кроуфорд приказал переплести и пустить в продажу лишь двести. Остальные копии вскоре были отправлены на переработку в качестве макулатуры.

Тем не менее неудача с книгой не означала упадка интереса к Лавкрафту как к создателю «рассказов ужасов». Более того, в письмах к редактору постоянные читатели «Уиерд Тейлс» требовали новых текстов полюбившегося автора. Поэтому, когда Лавкрафт решил лично отправить в журнал «Тварь на пороге» и «Обитателя тьмы», Ф. Райт поспешил их опубликовать (к явному удивлению создателя рассказов).

Казалось бы, жизнь постепенно вновь налаживалась, но смертельная болезнь уже тихо и неумолимо подкрадывалась к Лавкрафту. Иногда кажется, что писателю не стоило провоцировать «изменчивый мир», описывая его как область, где торжествуют абсолютные и непредсказуемые случайности. Созданная его воображением злокозненная Вселенная словно подождала выгодного момента, чтобы нанести удар по Лавкрафту в нашей реальности. Он же спокойно создавал совершенно проходные стихотворные произведения «по случаю», не подозревая, что они станут последними.

В конце ноября Лавкрафт отправил знакомому художнику-иллюстратору из «Уиерд Тейлс» В. Финлею одно такое стихотворение. (Кстати, именно Финлей, по просьбе Коновера, создал один из самых известных и часто публикуемых портретов Лавкрафт, где тот изображен в костюме XVIII в. на фоне звездного

неба и физиономий ужасающих монстров.) Посвященный художнику сонет получил заголовок «Мистеру Финлею, на его рисунок к рассказу мистера Блоха “Безликий бог”». (Этот рассказ появился в «Уиерд Тейлс» в мае 1936 г.)

Самые же последние стихи Лавкрафт написал в честь одного из самых старых друзей — это был также сонет с четким указнием адресата — «Кларку Эштону Смиту, эсквайру, на его фантастические рассказы, стихи, картины и скульптуры». (В другом варианте текст был посвящен «Кларкаштону, повелителю Аверуана».)

Несмотря на депрессивное состояние, намеки на которое проскальзывают в отдельных письмах этого времени, Лавкрафт не отказывался от творчества. Пытаясь нащупать новые литературные пути, он то подумывал о возвращении к коротким стихотворениям в прозе, то, напротив, планировал создать обширный мистический роман об оборотнях в Новой Англии.

В 1936 г. его старый приятель и журналист У. Тальман даже предложил пристроить будущий роман в издательство «Уильям Морроу». Однако издатель пожелал сразу же увидеть первую часть книги в пятнадцать тысяч слов, а Лавкрафту, кроме общего замысла, нечего было предложить. Вялые переговоры по поводу этого литературного проекта шли вплоть до февраля 1937 г., когда фантаст внезапно почувствовал себя очень плохо.

На Рождество он получил неожиданный подарок, сейчас выглядящий как жутковатое пророчество, но тогда вызвавший удивление и смех, — У. Коновер прислал старшему другу череп, найденный на старом индейском кладбище. Лавкрафт воспринял неожиданный презент с юмором и даже, видимо, остался им доволен. А между тем этот замогильный дар мог бы напомнить о весьма неприятных вещах, происходивших с его здоровьем.

Еще в октябре 1934 г. произошел первый приступ того, что писатель привык называть «гриппом» — тяжелое недомогание, сопровождавшееся высокой температурой и желудочным расстройством. Одновременно Лавкрафт испытывал огромную слабость, при которой он не был способен подняться с постели. И все же, несмотря на эти периодически возобновлявшиеся приступы, фантаст не желал обращаться к врачам. (Подсознательное недоверие к медикам, видимо, сформировалось у Лавкрафта еще в период болезни его матери.)

Болезнью, которая убила Лавкрафта, был рак — «карцинома тонкой кишки», как записано в свидетельстве о смерти. Однако, раковому заболеванию предшествовал «хронический нефрит» — болезнь почек. С.Т. Джоши обоснованно предполагает, что это был хронический гломерулонефрит, или болезнь Брайта,

вызванный воспалением «почечных клубочков» (гломерул) — сети кровеносных капилляров в почках.

Конечно, глупостью являются утверждения, будто Лавкрафт заморил себя голодом. Но все-таки его демонстративная экономия на еде (он хвастался, что способен питаться на тридцать центов в день) и поедание просроченных или почти испорченных продуктов могли ускорить развитие болезни.

В начале января Лавкрафт ощутил привычные симптомы «гриппа», но в этот раз болезнь не желала отступать. Стремясь отвлечься от все более тяжелого недомогания, фантаст усиленно занимался работой над заказанными ему статьями по астрономии, а также редактировал очередной рассказ Д. Раймела «Из моря».

Постепенно ему становилось хуже, в середине февраля он чувствовал постоянную боль в животе. Недуг быстро прогрессировал.

Вскоре Лавкрафт был способен принимать только жидкую пищу и с трудом передвигался. Вследствие почечной недостаточности в брюшной полости стала скапливаться жидкость. Поэтому из-за вздувшегося живота он не мог лечь в кровать и почти все время проводил в кресле, обложившись подушками.

Вызванный 16 февраля доктор определил, что у Лавкрафта рак в последней стадии, и прописал обезболивающее. 27 февраля фантасту стало хуже, и именно тогда врач честно сообщил ему, что болезнь неизлечима. Лавкрафт стоически воспринял смертный приговор, заявив друзьям, что всего лишь не сможет работать некоторое время. Все начало марта его терзали периодические приступы жестокой боли, а 9-го числа он уже не мог ни есть, ни пить.

10 марта 1937 г. карета «скорой помощи» перевезла Лавкрафта в Мемориальную больницу Джейн Браун, где его поместили в плату № 232.

Несмотря на дикую боль, которую почти не заглушали препараты, писатель находился в сознании и поражал медсестер спокойным и мужественным поведением. Только старому другу Гарри Бробсту, пришедшему его навестить, он честно признался, что боль порой невыносима. И все же, когда Бробст напомнил ему о терпении древних стоиков, Лавкрафт нашел в себе силы понимающе и одобрительно улыбнуться.

Ему кололи обезболивающее, кормили внутривенно, пытались откачивать жидкость из живота, однако лечебные процедуры не могли изменить ситуацию. Лавкрафту становилось все хуже, и 15 марта 1937 г., в 7 часов 15 минут утра, он умер.

Погода была омерзительная, небо застилала серая хмарь, и он так и не увидел в последние мгновения жизни картины «золотого города» его детства.

Среди друзей Лавкрафта одним из первых о случившемся узнал Р. Барлоу, накануне телеграфировавший, что срочно готов приехать. В ответ Энни Гэмвелл смогла сообщить только то, что Говард умер утром и уже ничего нельзя сделать.

Первый отклик на смерть Лавкрафта появился уже 15-го числа в «Провиденс ивнинг бюллетэн», на следующий день об этом сообщили нью-йоркские газеты. Так, из некролога в «Нью-Йорк тайме» узнал о смерти старого друга Ф. Лонг.

Прощание с Лавкрафтом провели в похоронном бюро «Хорас Б. Ноулес энд Соне» на Бенефит-стрит 18 марта, и на церемонии присутствовали четыре человека — его тетушка Энни с подругой и Г. Бробст с женой. Погребение прошло в тот же день на кладбище Суон-Пойнт — том самом, где уже лежали отец и мать Лавкрафта. Писателя похоронили на семейном участке, вырезав на общем надгробии, под именами Сюзен и Уинфилда, надпись: «Их сын Говард Ф. Лавкрафт 1890–1937». Знаменитый надгробный камень с надписью «Я есть Провиденс» был воздвигнут на его могиле только сорок лет спустя.

Смерть Лавкрафта вызвала настоящую мемориальную кампанию — множество соболезнующих писем, некрологов и воспоминаний заполнили страницы «Уиерд Тейлс», а также любительских журналов, в которых он сотрудничал. (Х. Брэдофски посвятил смерти Лавкрафта целый номер «Калифорниэна», где впервые издал подборку писем фантаста.) Многие из друзей откликнулись на смерть стихотворениями, среди которых безукоризненным мастерством и искренностью выделяется написанное К.Э. Смитом. Оно вышло в «Уиерд Тейлс» в июле.

## *СОРАТНИКИ И ПРЕДШЕСТВЕННИКИ*

### *Роберт Говард*

В современном восприятии этот писатель оказался не менее культовой фигурой, чем Лавкрафт. И произошло это благодаря одному персонажу — Конану, варвару из Киммерии. Многие даже считают, что Говард всю жизнь только и писал, что бесконечную эпопею о похождениях безжалостного воина-убийцы во времена мифической хайборийской эры.

В реальности же этот фантаст сотворил целую толпу

колоритных героев, действующих в самых разных тематических циклах. Он создал десятки прозаических произведений во множестве жанров — от автобиографического романа до фэнтезийных историй, — а также целый ряд оригинальных стихотворений. Его книги по сей день читаются с неослабевающим интересом.

И еще он покончил с собой всего лишь в тридцать лет. Не совершив и малой части того, что мог бы.

Роберт Ирвин Говард родился 22 января 1906 г. в городке Пистер (штат Техас). Его отец, Айзек Мордехай Говард, был сельским врачом. Однако он в гораздо меньшей степени повлиял на сына, нежели его мать, Эстер Джейн Ирвин Говард. Именно она привила маленькому Роберту любовь к чтению и поощряла развитие его фантазии. С матерью будущего писателя связывала глубокая дружба до самой смерти.

Первые годы жизни Р. Говарда его семья перебиралась с места на место, ненадолго задерживаясь в отдельных мелких городках штат, пока в 1919 г. наконец-то не осела в местечке Кросс-Плейнс (центральный Техас). Роберт рос замкнутым мальчиком, больше любившим тихое чтение, чем шумные игры. Приятели задирали маленького «ботана», и память о детских обидах сыграла свою роль в более поздние годы, когда Говард активно занялся спортом. Он превратился в настоящего атлета и меткого стрелка, словно пытаясь воплотить в реальности идеал героя, который постоянно рисовал в собственных рассказах.

В1922 г. Говард на время переехал в соседний город Браунвуд, чтобы закончить там школу. Именно в Браунвуде он познакомился с Тевисом Клайдом Смитом, на долгие годы ставшим его самым близким другом. Здесь же, в школьной газете, в декабре 1922 г. он опубликовал два первых рассказа — «Золотая надежда Рождества» и «Запад есть Запад».

В мае 1923 г. будущий фантаст закончил школу и вернулся назад, в Кросс-Плейнс. Говард не прекращал писать стихи и прозу, и в том же году в местной газете было издано его первое стихотворение «Море». В1924 г. он вновь отправился в Браунвуд, чтобы поступить на курсы стенографистов, но судьба упорно направляла Роберта на иную, писательскую стезю. В конец этого года ему удалось продать в «Уиерд Тейлс» рассказ «Копье и клык», посвященный доисторическим людям. За этот текст он получил всего шестнадцать долларов, однако это была обнадеживающая удача.

Говард бросил стенографические курсы и вернулся домой. Тем более что в «Уиерд Тейлс» уже приняли к изданию его второй рассказ «Гиена». И хотя после этого Говарду не раз приходилось

браться за любую работу (от репортера в местной газете до приемщика вещей в чистку), до конца жизни он стремился быть только тем, кем хотел быть всегда, — настоящим писателем.

Его рассказы и стихотворения начали все чаще появляться в популярных журналах. А в августе 1928 г. в «Уиерд Тейлс» был издан рассказ «Под пологом кровавых теней» о пуританине Соломоне Кейне, борце со злом и колдовством. Так американские читатели познакомились с первым из череды колоритных героев, порожденных воображением Говарда. За ним последовали король Кулл из доисторической Валузии, моряк Стив Костиган, ирландец Турлог О'Брайен, вождь пиктов Бран Мак Морн и многие другие.

И все-таки самым удачным и удачливым героем Р. Говарда стал всем известный Конан-киммериец. Именно благодаря рассказам об этом герое техасский писатель носит вполне справедливый титул «отца американского героического фэнтези».

Замысел первого рассказа о Конане возник у Говарда, как он сам утверждал, в 1930 г. на берегах Рио-Гранде. Однако первым приближением к теме стала поэма «Киммерия», написанная в феврале 1932 г. и посвященная воображаемой земле жестоких северных варваров. Постепенно Говард разработал историю целого доисторического мира, названную им «хайборийской эрой». (Позднее он создал отдельное эссе, описывающее развитие этого мира, а также нарисовал его географическую карту.) В марте 1932 г., опираясь на материалы из неопубликованного рассказа о короле Кулле, Говард написал первый «конановский» рассказ — «Феникс на мече». За ним последовал следующий — «Дочь ледяного гиганта», а затем еще два. После некоторого сопротивления и ряда претензий главный редактор «Уиерд Тейлс» Ф. Райт согласился опубликовать эти тексты. Так, с декабря 1932 г. началось триумфальное шествие Конана-варвара по страницам журналов и книг.

Творческая гибкость Р. Говарда позволяла ему легко работать в самых разных направлениях фантастики, и поэтому он мог бы стать одним из наиболее заметных авторов «золотого века» НФ в США. Увы, этого не случилось из-за трагически ранней смерти писателя.

Трудно сказать, что стало непосредственной причиной самоубийства. Скорее всего, их было несколько — существовавшая у Р. Говарда склонность к депрессии, запутанные отношения с его возлюбленной Новэлин Прайс, финансовые проблемы. Однако эти трудности писатель, наверное, преодолел бы, если бы одновременно не ухудшилось состояние его матери, давно и тяжело болевшей.

8 июня 1936 г. Эстер Говард впала в кому, после чего ее

состояние стало стремительно ухудшаться. Узнав утром 11 июня от одной из сиделок матери, что надежд на выздоровление больше нет, Роберт сел в свой автомобиль, взял из бардачка автоматический кольт, накануне позаимствованный у его друга А. Тайсона, и выстрелил себе в голову. На звук выстрела подбежал его отец с другим коллегой-врачом, однако было поздно — ранение оказалось смертельным. И хотя Роберт Говард прожил еще некоторое время, все же в шестнадцать часов дня он скончался. Эстер Говард умерла на следующий день, так и не придя в сознание.

14 июня 1936 г. состоялась поминальная служба и прощание с писателем и его матерью, прошедшая в Первой баптистской церкви Кросс-Плейнса, после чего их тела захоронили на кладбище Гринлиф в Браунвуде. Г.Ф. Лавкрафт так отозвался в одном письме на смерть Говарда: «У этого парня талантливость была гораздо более высокого порядка, нежели могли предположить читатели его изданных работ, и по прошествии времени он оставил бы след в настоящей литературе с элементами народного эпоса своего любимого Юго-Запада… Трудно в точности описать, что именно делало его рассказы такими выдающимися, — но настоящий секрет заключается в том, что он был в каждом из них, были ли они коммерческими по видимости или же нет… Он был едва ли не единственным в своей способности создавать подлинное чувство страха и жуткой неопределенности… И этого титана Судьбе пришлось убить, в то время как сотни лицемерных писак продолжают стряпать дутых привидений, вампиров, космические корабли и оккультные детективы!»[416]

После Р. Говарда осталось огромное количество неопубликованных и незаконченных текстов, издававшихся спустя годы после его смерти. Значительная часть рассказов была просто дописана и переделана фантастами Л. Спрэгом де Кампом и Л. Картером, сыгравшим в посмертной судьбе Говарда примерно такую же роль, какую О. Дерлет сыграл в судьбе наследия Г.Ф. Лавкрафта.

Началу дружбы Говарда с Лавкрафтом предшествовало письмо, которое будущий создатель Конана-варвара послал редактору «Уиерд Тейлс» Ф. Райту в июле 1930 г. Там он писал буквально следующее: «Я уже давно хотел прочесть рассказ Лавкрафта “Крысы в стенах” и, должен сказать, он полностью оправдал мои ожидания. Я был поражен силой его воображения. Не столько размахом и полетом фантазии, потому что это характерно для многих его произведений, но тем, какую странную и невообразимую задачу поставил он перед собой в

этой истории… Он создал невероятную словесную картину, изобразить которую на холсте мог бы разве что Доре… Кульминация этого произведения говорит о том, что Лавкрафт — непревзойденный, единственный в своем роде писатель; нет ни малейшего сомнения в том, что из всех людей, живущих на земле, он обладает самым необыкновенно устроенным мозгом»[417].

Райт переслал письмо в Провиденс, после чего Лавкрафт отправил в Кросс-Плейнс благодарственное послание, вместе с несколькими собственными стихами. Говард отозвался 9 августа, заметив еще в начале письма: «Я уже много лет читаю ваши произведения и с полной искренностью могу сказать, что ни один писатель, античный или современный, не сравнится с вами, когда речь заходит о царстве фантастической литературы»[418].

Эта переписка длилась почти до самого самоубийства Говарда. (Самое полное ее издание в двух томах было предпринято издательством «Гиппокампус Пресс» в 2009 г.) И несмотря на частое несходство позиций и взглядов, Говард сохранял глубокое уважение к старшему другу и коллеге. (Например, они активно спорили о цивилизации и варварстве — техасец прославлял варварский мир, житель Новой Англии стойко защищал царство цивилизованного человека.) В одном из писем к Т.К. Смиту Р. Говард за глаза так отозвался о Лавкрафте: «Этот парень чертовски умен и очень начитан. Он начинает с того, что мои доводы кажутся ему весьма логичными и убедительными и что он вот-вот готов согласиться с моей точкой зрения. А затем следует около трех или четырех страниц, на которых он превращает в ничто все мои аргументы… Я согласен сражаться с противником, который равен мне по силам, но мои жалкие попытки сразиться с ним напоминают боксерский матч, в котором против чемпиона выступает новичок»[419].

В переписке друзья касались самых разных, иногда совершенно неожиданных тем — от расовой теории до исторических баек и легенд центрального Техаса. Неизбежно обсуждались и «дела литературные». На немного наивный вопрос Р. Говарда о происхождении мифов о богах-демонах в текстах Лавкрафта тот ответил вполне честно: «Все они упоминаются в трудах доктора де Кастро, потому что этот джентльмен всего лишь мой клиент, в его рассказы я вставил этих персонажей просто для смеха… Лонг упоминал “Некрономикон” в некоторых написанных им вещах — на самом деле я считаю, что это довольно забавно: выдавать эти выдуманные мифы за настоящие, ссылаясь якобы на другой источник»[420]. После этого Говард стал постепенно втягиваться в литературную игру в вымышленную мифологию. Он походя упоминает самых различных божеств из

«Йог-Сототии» в своих произведениях. Например, в рассказе «Пламя Ашшурбанипала» колдун в заклинании обращается и к Ктулху, и к Йог-Сототу. Ссылки на лавкрафтианскую мифологию есть в рассказах «Черный камень», «Дети ночи», «Не рой мне могилу».

Однако самым важным стал вклад Р. Говарда в виртуальную библиотеку оккультных книг. Он придумал немецкого профессора фон Юнцта и его книгу «Unaussprechlichen Kulten», название которой переводят на русский как «Безымянные культы», «Сокровенные культы» или «Невыразимые культы». С.Т. Джоши упоминает, что вначале Говард просто назвал текст фон Юнцта «Черной книгой», но Лавкрафт предложил более вычурное «Ungenennte Heidenthume» — «Неименуемое язычество». О. Дерлет, узнав об этом, выдвинул собственный, как ему показалось, более изящный вариант «Unaussprechlichen Kulten». После долгих споров, в которые еще вмешался и Ф. Райт, считавший, что Unaussprechlichen значит лишь «непроизносимый», остановились на варианте Дерлета. При этом правильное название на немецком должно все же выглядеть по-другому — «Die Unaussprechlichen Kulten».

О создании этой книги Р. Говард так написал в рассказе «Черный камень»: «Всю свою жизнь (1795–1840) фон Юнцт посвятил запретным темам. Он много путешествовал, посетив все части света; его приняли в бессчетные тайные общества; он прочел неисчислимое множество малоизвестных эзотерических книг и рукописей на самых разных языках. И в главах “Черной книги” (где поразительная ясность изложения то и дело сменяется двусмысленностью и маловразумительностью) попадаются утверждения и намеки, от которых у читателя с нормальным рассудком стынет в жилах кровь»[421]. В рассказе «Тварь на крыше» Говард описал и жуткую кончину профессора: «Летней ночью 1840 года ученого задушили в собственной постели. Как это случилось, до сих пор остается загадкой. Доподлинно известно лишь то, что все двери и окна были заперты наглухо. Убийство произошло спустя полгода после экспедиции Юнцта в Монголию, вокруг которой ходили самые противоречивые слухи»[422]. Так, наряду с Абдулом Альхазредом, фон Юнцт якобы стал еще одной жертвой потусторонних сил, которыми слишком сильно интересовался. Его же книга оказалась одной из самых упоминаемых в рассказах Лавкрафта и его друзей, уступая в этом лишь одному «Некрономикону». (Сам фантаст из Провиденса, например, ссылается на «Безымянные культы» в «Снах в Ведьмином доме», «За гранью времен», «Обитателе тьме» и еще в некоторых рассказах.)

О самоубийстве Р. Говарда его старший друг узнал только восемь дней спустя, 19 июня. Весть повергла Лавкрафта в настоящий шок. Он писал, что не может понять причин ухода Говарда из жизни, и сокрушался о потере, которую понесла американская литература. Его воспоминания об ушедшем друге были напечатаны в «Фэнтези Мэгезин» в сентябре 1936 г. И в них дана самая верная оценка значения и величины творчества Р. Говарда: «Смерть этого тридцатилетнего писателя явилась серьезным ударом для всей фантастической литературы». Десятилетия спустя этот «диагноз» однозначно подтвердил С. Кинг: «Роберт Говард, странный гений, живший и умерший в техасской глубинке… Силой и яростью своего таланта, мощью воображения Говард преодолел ограниченность материала; воображение Говарда было бесконечно сильнее самых отчаянных мечтаний его героя, Конана, о силе. Текст Говарда так заряжен энергией, что едва не искрит»[423].

Для становления современного фэнтези Роберт Говард сделал то же, что Г.Ф. Лавкрафт для хоррора, — сейчас мы читаем именно такие тексты этих направлений фантастики благодаря определяющему воздействию этих писателей.

# Глава 17
# ТЕНЬ БЕССМЕРТИЯ

Лавкрафт ушел, но осталось его наследие, с которым теперь пришлось разбираться его «литературному душеприказчику» — Р. Барлоу. Он все же приехал в Провиденс после смерти Лавкрафта. Его вызвала Энни Гэмвелл, обнаружившая в бумагах племянника документ, красноречиво озаглавленный — «Инструкция на случай моей кончины». Согласно этим распоряжениям, все рукописи передавались Барлоу. Тетя безукоризненно выполнила это распоряжение, а через несколько лет сам Р. Барлоу, разобравшись с рукописными текстами, передал их в библиотеку Джона Хея при университете Брауна. (Несмотря на явное бескорыстие, проявленное «литературным душеприказчиком», некоторые из друзей Лавкрафта (к сожалению, даже К.Э. Смит и Д. Уондри) все же принялись обвинять его в «узурпации прав» и «присвоении имущества».)

Однако главную роль в распространении текстов Лавкрафта и сохранении интереса к ним сыграл не Барлоу, а совсем другой человек из окружения умершего. Барлоу, может быть, и оказался хорошим хранителем наследия, но для издания и рекламы лавкрафтианы нужен был деятель совершенно иного склада. Напористый, агрессивный, упрямый и уверенный в собственной непогрешимости. Короче говоря, был необходим О. Дерлет.

Возможно, Лавкрафт какое-то время и сам подумывал, чтобы сделать предприимчивого коллегу главным распорядителем своего литературного наследия. (Намеки на это можно обнаружить в письмах.) И хотя основным «душеприказчиком» в итоге оказался Барлоу, Дерлет самостоятельно принялся разрабатывать план посмертной публикации текстов Лавкрафта. Он с ходу замахнулся на трехтомник, где в первые две книги вошла бы проза, публицистика и стихотворения, а третий составили бы избранные письма. Однако изначально удалось собрать, и то лишь при самой активной помощи Р. Барлоу, всего один том, куда были включены тридцать шесть рассказов и эссе «Сверхъестественный ужас в литературе». Увы, при попытке пристроить этот здоровенный «гроссбух» в различные издательства Дерлет получал одни отказы.

В сердцах он предпринял решительный шаг — вместе с Д. Уондри основал собственное издательство «Аркхэм Хаус», ставшее легендой в истории американской мистической литературы. В декабре 1939 г. подготовленный том произведений

Лавкрафта получил название «Изгой и другие рассказы», после чего вышел в свет. Книга продавалась по пять долларов и расходилась достаточно медленно. Тем не менее публикацию заметили, и она вызвала положительные отклики в прессе.

Параллельно Дерлет активно пристраивал неиздававшиеся тексты Лавкрафта в прессе, преимущественно в «Уиерд Тейлс». Кстати, надо отдать ему должное — гонорар за эти публикации (в общей сложности около тысячи долларов) он честно передал Энни Гэмвелл. (Последняя близкая родственница Лавкрафта ненадолго пережила племянника — она скончалась 29 января 1941 г. от рака.)

Вслед за выходом тома рассказов «мастера ужасов» из Провиденса Дерлет выпустил однотомник собственных произведений, а также собрание текстов К.Э. Смита. Следующий лавкрафтианский том, «За стеной сна», был издан только в 1943 г. и всего в 1217 экземплярах. Именно сюда вошли ранее не издававшийся «Сомнамбулический поиск неведомого Кадата» и полный вариант «Истории Чарльза Декстера Варда».

А вот с томом писем у Дерлета сразу же возникли проблемы. (Что и понятно, учитывая почти необъятное эпистолярное наследие Лавкрафта.) Письма для издания присылали отовсюду, и чтобы просто рассортировать их, необходимы были значительное время и силы. Поэтому издание отложили, и, как впоследствии выяснилось, на длительное время. Более того, полное издание писем Лавкрафта вряд ли будет завершено в принципе. Разве что в электронном виде и при размещении на каком-нибудь сайте.

В 1944 г. Дерлет выпустил том «Маргиналиа», куда вошли не только различные прозаические вещи Лавкрафта (в том числе и отрывки), но и воспоминания и документы. Чуть позже начали выходить и лавкрафтовские книги в бумажном переплете, подготовленные Ф. Орлином Тримейном с разрешения Дерлета. Первой из таких книг стал сборник «Жуткая тень над Инсмутом и другие истории о сверхъестественном», изданный в 1944 г. В 1945 г. было опубликовано самое, пожалуй, успешное издание Лавкрафта этого времени — в издательстве «Уорлд Паблишинг Компани» вышел сборник «Лучшие истории о сверхъестественном», собранный Дерлетом. К концу 1946 г. было продано более шестидесяти семи тысяч этих книг, что стало явным рекордом для лавкрафтианы.

Стали появляться и критические работы о Лавкрафте, вроде эссе Уинфилда Таунли Скотта «Его собственное самое фантастическое творение», вошедшее в сборник «Маргиналиа», и биографическое исследование О. Дерлета «Г.Ф.Л: воспоминания».

Впрочем, не все отзывы о покойном писателе были благожелательными и понимающими. Например, известный критик Э. Уилсон, мнивший себя знатоком мистики и одновременно обливавший презрением большинство мистических произведений, обрушился на творчество Лавкрафта в язвительной статье, вышедшей в «Нью-Йоркере». Уилсон назвал его рассказы халтурой, примером дурного вкуса и плохого исполнения. Он с презрением высказался обо всем его наследии: «Единственный подлинный ужас большинства подобных произведений — ужас плохого вкуса и плохого мастерства. Лавкрафт не был хорошим писателем. Тот факт, что его многословный и непримечательный стиль сравнивается со стилем По, является одним из множества печальных признаков того, что писательству уже почти никто не уделяет должного внимания»[424]. Это были огульные и бездоказательные обвинения, однако Уилсон заложил нехорошую традицию, по сей день иногда возникающую в «мейнстримовской» критике — судить о литературном хорроре свысока, презрительно и толком не знакомясь с содержанием критикуемых книг.

Были, конечно, и другие отзывы. Например, Р. Гехман в статье из «Нью Рипаблик» назвал Лавкрафта выдающимся деятелем в области научной фантастики. Нарождающийся спор между скептиками и апологетами, как мы сейчас знаем, разрешился сам собой и в пользу апологетов. Однако произошло это намного позже. А пока надвигались «тощие года», на протяжении которых хоррор переживал кризис и падение читательского интереса, когда его мастерам приходилось маскировать «книги ужаса» под якобы «чистую научную фантастику» (как, например, пришлось поступить Р. Матесон в романе «Уменьшившийся человек»).

1945 г. также ознаменовался событием, к которому исследователи творчества Лавкрафта привыкли относиться со скепсисом и недовольством — О. Дерлет опубликовал повесть «Таящийся у порога». В качестве авторов текста были представлены сам Дерлет и покойный Г.Ф. Лавкрафт. Так начался период «посмертного сотрудничества» издателя наследия и его скончавшегося друга, период, результаты которого вызывают множество споров.

Дерлет, конечно же, был активным и даже фанатичным участником литературной игры в совместную мифологию, которую годами практиковали Лавкрафт и его сотоварищи. Во всяком случае, уже в 1931 г. в его рассказе «Ужас из глубин» наличествует весь набор антуражных элементов «мифологии Ктулху» — от «Некрономикона» до самих Великих Древних. Лавкрафт не только не возразил против этого поступка своего

друга. Он даже одобрил его в письме к Ф. Райту, подчеркнув, правда, что рассматривает общий пантеон выдуманных богов только как элемент литературного фона.

К сожалению, Дерлет, в конце концов, стал почти одержим «мифологией Ктулху» (сам он предпочитал ее называть «мифами Хастура», не самого популярного из Великих Древних у Лавкрафта, зато регулярно упоминавшегося у его упрямого продолжателя). Он поставил производство «ктулхианских текстов» на поток, вкладывая в них содержание, о котором и не помышляли ни Лавкрафт, ни К.Э. Смит, ни Р. Говард.

Самым важным изменением, которое Дерлет внес в лавкрафтианскую Вселенную, холодную и равнодушную, стало восприятие ее как арены борьбы Добра и Зла. Примерно с рассказа «Возвращение Хастура», начатого еще в 1932 г., но завершенного лишь в 1937 г., в его текстах, с большой или меньшей степенью четкости, описывается вечная борьба, идущая между якобы добрыми Старшими Богами, среди которых по имени известен лишь старик Ноденс, и злыми Великими Древними, во главе с Азатотом, Ктулху, Йог-Сототом и Хастуром. То, что начиналось и шло как литературная игра (во всяком случае, пока был жив Лавкрафт), превратилось в нудное навязывание определенной идейной концепции и жесткого шаблона.

Побуждения Дерлета изначально были вполне честными — указывая на «соавторство», он лишь стремился показать, что черновики и заметки Лавкрафта стали для него источником вдохновения. Однако с годами имя покойного друга стало для фантаста из Висконсина лишь способом рекламы собственных сочинений. Читающие «посмертные» рассказы Лавкрафта должны хорошо понимать, что в них куда больше от Дерлета. «Таящийся у порога» насчитывает более сорока пяти тысяч слов, однако вырос он из двух отрывков в тысячу двести слов. «Лампа Альхазреда» смонтирована из пейзажных набросков, заимствованных из писем Лавкрафта и не имеющих никакого отношения к ее сюжету. «Единственный наследник» был написан по мотивам бессвязных отрывков, начертанных на газете. И это еще лучшие и наиболее обоснованные случаи! Чаще Дерлет просто развивал идею, взятую из записной книжки Лавкрафта, где зафиксированы краткие сюжеты возможных произведений. Так что отдадим должное «посмертному соавтору» за его умеренность — учитывая количество сюжетных записей, он мог наплодить целую библиотеку «ктулхианы».

Следует достаточно четко различать, что есть две мало пересекающиеся мифологические Вселенные, населенные

похожими персонажами: Вселенная Лавкрафта и Вселенная Дерлета. И если в 30-х гг. друзья Говарда Филлипса следовали за его видением литературной реальности, то с 50-х гг., после выхода «соавторского» сборника «Единственный наследник и другие рассказы», восторжествовали подходы и воззрения Дерлета. Они и сейчас доминируют в массовом сознании. То, что большинство читателей подразумевает под «миром мифов Ктулху», — преимущественно результат деятельности и воображения Дерлета, а не его старшего друга.

Бесцеремонность Дерлета проявилась и в его отношении к авторским правам Лавкрафта. Назначив себя «по факту» главным распорядителем и издателем лавкрафтовского наследия, он буквально терроризировал тех, кто пытался без его разрешения публиковать рассказы покойного. При этом реальных прав на это у Дерлета фактически не было. (После смерти Энни Гэмвелл права на произведения Лавкрафта перешли к его троюродной сестре Э. Филлипс-Морриш и старой подруге его тети — Э. Льюис.) Однако, чтобы не связываться с напористым, склочным и мстительным издателем, составители сборников «рассказов ужасов» предпочитали заплатить ему, а не вступать в нудные споры. (Впрочем, когда самозваному распорядителю давали отпор, он, видимо, хорошо понимая шаткость своих претензий, быстро шел на попятный. Публикатор С. Московиц, напечатавший без разрешения Дерлета «Шепчущего в ночи» в антологии рассказов, подбивал его судиться. Однако якобы полновластный хозяин творческого наследия Лавкрафта предпочел отделаться пустыми словесными угрозами.)

Соне Грин никто не сообщил о смерти бывшего мужа. Поэтому она узнала о том, что Лавкрафт умер, только в 1945 г. Видимо, тогда же Соня решила написать воспоминания о нем, сокращенная версия которых появилась в «Провиденс сандей джорнел» в 1948 г.

Ближайший друг последних лет жизни Лавкрафта Р. Барлоу в 1942 г. переехал в Мексику, где стал профессором антропологии местного университета. В 1951 г. он покончил жизнь самоубийством.

Другие друзья Лавкрафта продолжали здравствовать, но только Дерлет и, в меньшей степени, Д. Уондри с завидным упорством продолжали пропагандировать его наследие.

Постепенно интерес к книгам Лавкрафт стали проявлять и зарубежные издатели. В 1951 г. два тома фантаста вышли в Великобритании, в 1954 г. появились французские переводы, затем итальянские и испанские. Причем в последнем случае издания вышли в свет не только в Испании, но и в странах Южной

Америки. Здесь на них обратили внимание как обычные читатели, так и вполне влиятельные «мейнстримовские» литераторы. На Х.Л. Борхеса рассказы «мастера ужасов» из США произвели настолько большое впечатление, что он даже написал вольную импровизацию в лавкрафтианском стиле, хоть и на аргентинском материале.

Именно в переводах на романские языки стал проявляться еще один парадокс лавкрафтовского творчества. (Позже он возник и в переводах на языки славянские.) Многие стилистические огрехи, заметные в английском оригинале, исчезали под пером переводчика, и поэтому рассказы, которые вызывали справедливые нарекания у англоязычного критика, воспринимались куда лучше французским или испанским читателем. Вообще, европейская читающая публика быстрее поняла истинное значение Лавкрафта в мировой литературе, однозначно ставя его на один уровень с По и Готторном.

В 1959 г. Дерлет выпустил еще один том произведений Лавкрафта, а затем с 1963 по 1965 г. предпринял переиздание его основных сочинений в трех томах. Также в 1965 г. наконец-то вышел первый том избранной переписки Лавкрафта. (Два последующих тома были изданы в 1968 и 1971 гг.)

В начале 60-х гг. XX в. к лавкрафтианскому наследию обратился и кинематограф. К сожалению, четыре фильма, вышедшие в 1964,1965,1967 и 1970 гг., заложили дурную тенденцию, не преодоленную и по сей день, — текстами Лавкрафта оказались заинтересованы сценаристы и режиссеры, способные произвести только еще один фильм категории «Б». Сюжеты рассказов безжалостно корежились и искажались, о создании соответствующей атмосферы кинематографисты, похоже, и не задумывались. При этом, один раз наткнувшись на «лавкрафтовскую жилу», они старались, несмотря на постоянные провалы, разрабатывать ее годами. Именно так поступал, например, Б. Юзна, ставший режиссером или продюсером целых шести фильмов.

Не пресекалась и благословленная Дерлетом традиция развивать «Мифы Ктулху», причем именно в его, а не лавкрафтовской интерпретации. Среди продолжателей 60—70-х гг. XX в. можно особо выделить Р. Кэмпбелла и Б. Ламли. Кэмпбелл, британский автор, ныне являющийся одним из самых известных и оригинальных мастеров хоррора, опубликовал первые «ктулхианские» тексты, еще когда ему исполнилось восемнадцать. К счастью, он быстро перерос эти подражания и выбрал как собственный подход к развитию сюжета «историй ужасов», так и четкий, очень хорошо запоминающийся стиль. С.

Кинг верно отозвался о работах Кэмпбелла, подчеркнув, что тот «пишет холодной, почти ледяной прозой»[425].

Б. Ламли принялся создавать истории, продолжающие дерлетовскую традицию «мифов Ктулху», еще в конце 60-х. Он даже превзошел своего вдохновителя, объединяя в одном тексте сюжеты и персонажей из таких рассказов Лавкрафта, которые тот и в горячечном бреду не счел бы пересекающимися. Например, в его повести «Под торфяниками», посвященной Глубоководным, появляется божество-ящерица Вокруг из рассказа «Карающий рок над Сарнатом». Также в его текстах можно встретить практически весь пантеон Великих Древних — от Ктулху до измышленных самим Ламли Йиб-Тстла и Буг-Шаша. Он дольше, чем Р. Кэмпбелл, был привязан к созданию псевдолавкрафтианских историй, но, в конце концов, также охладел к этому занятию, переключившись на написание оригинальных «романов ужасов», из которых отечественному читателю лучше всего известен цикл «Некроскоп». (Впрочем, один из его рассказов, связанных с «мифологией Ктулху», был написан аж в 2004 г. и опубликован в 2005 г.)

Продолжала трудиться и «старая гвардия» — еще в 1945 г. был издан сборник лавкрафтианских рассказов Ф.Б. Лонга «Псы Тиндалоса», републикованный в измененном составе в 1963 г., в 1948 г. — уже упоминавшаяся «Паутина острова Пасхи» Д. Уондри, в 1978 г. вышел роман Р. Блоха «Странные эпохи», а тремя годами позже — его сборник «Тайны червя», куда вошли подражания старшему другу, написанные за десятилетия. Среди других текстов второй половины XX в., навеянных лавкрафтианским наследием, также можно выделить роман Ф. Чэппела «Дагон», изданный в 1968 г.

В начале 60-х постепенно сложились две тенденции, по сей день господствующие в литературе, посвященной творчеству и судьбе Лавкрафта. Выразителем первой из них стал Колин Уилсон, больше известный российским читателям как писатель-фантаст, автор известного цикла «Мир пауков». Как и положено фантасту, Уилсон не изучил наследие Лавкрафта, а придумал его, обвинив в борьбе с рациональностью, отсутствии здравого смысла и отвержении реальности. В своей книге «Сила мечты: литература и воображение» он приписал скептику и материалисту из Провиденса безумие и маниакальные наклонности. Уилсон утверждал: «В некотором роде Лавкрафт — ужасная личность. В своей “войне со здравым рассудком” он напоминает У.Б. Йейтса. Но, в отличие от Йейтса, он нездоров… Лавкрафт совершенно одинок; он отверг “реальность”; он как будто утратил все здоровые чувства, которые нормального человека заставили бы

отступить на полпути… Впрочем, хотя Лавкрафт и является таким скверным писателем, он обладает некоторой значительностью вроде Кафки. Пускай его произведения и не состоялись как литература, они все же представляют интерес как психологическая история болезни»[426].

После того как О. Дерлет прочитал эти надуманные обвинения, он закатил Уилсону настоящий скандал. Надо отдать автору «Силы мечты» должное — вместо того чтобы бесплодно огрызаться, он более тщательно прочитал Лавкрафта и даже стал ему симпатизировать. Лавкрафтианские мотивы проникли и в его творчество. Во всяком случае, в романе К. Уилсона «Паразиты разума» упоминаются не только Великие Древние и Лавкрафт, но и О. Дерлет. (Позднее стал он автором и одного из фальшивых «Некрономиконов», самого, пожалуй, удачного среди всех этих литературных мистификаций.)

И все же К. Уилсон, как и ранее его однофамилец Э. Уилсон, сыграл роковую роль в изучении творчества Лавкрафта. Со времени выхода его книги у многих литераторов возникло непреодолимое стремление выдумывать факты из жизни Говарда Филлипса, приписывать ему идеи, которых он никогда не выдвигал, описывать события, в которых он не участвовал. В отношении Лавкрафта чуть ли не литературной нормой стала тотальная мифологизация и фальсификация. Это, конечно же, работало на его посмертную популярность, все сильнее превращая в настоящую «культовую фигуру», но одновременно и делало судьбу писателя лишь набором штампов из «литературы ужасов». В рамках этой тенденции Лавкрафта перестали изучать. Его стали придумывать. Каждый — по-своему.

Другая же тенденция проявилась в защищенной в 1962 г. магистерской диссертации Артура Коки «Г.Ф. Лавкрафт. Введение в его жизнь и творчество». В этой скрупулезной и не потерявшей значения до сих пор работы автор строго и безукоризненно следовал документам и достоверным фактам из жизни писателя. Но при этом текст у него получился на редкость скучным. В подобном русле и по сей день трудятся десятки филологов и литературоведов, изучающих творчество Лавкрафта.

Какой путь лучше и продуктивнее? (Насчет того, какой честнее, вопросов нет.) Пожалуй, как и во многих случаях в жизни, наиболее удачным оказывается сочетание двух подходов. Во всяком случае, лучшие биографии Лавкрафта, принадлежащие перу Л. Спрэга де Кампа, Ф. Лонга и С.Т. Джоши, по большей части следуют второму пути, точно и методично излагая события из жизни писателя. Но при этом наиболее интересными страницами биографических трудов оказываются те, где авторы

отрываются от суконной правды документов и начинают выдвигать свои версии происхождения тех или иных текстов.

Единственным судьей в данном вопросе оказывается читатель, а ему (увы!) красивая выдумка всегда милее проверенного и перепроверенного факта. Так что как бы ни возмущались пуристы (и я в том числе), а мифы о Лавкрафте будут только плодиться и размножаться. Однажды начавшуюся мифологизацию невозможно остановить.

Но пока развитие мифов о фантасте шло, в 1971 г. скончался человек, сыгравший определяющую роль в целой действующей мифологии из творчества Лавкрафта. 4 июля этого года, в День независимости США, умер О. Дерлет.

Обычно его жестоко критикуют за отсебятину, которую он внес в лавкрафтиану. Но если уж быть до конца объективным, то становится ясно, что без Дерлета Лавкрафт если и не был бы наглухо забыт, то уж, во всяком случае, не пользовался бы столь обширной популярностью. О нем помнили бы только знатоки истории НФ. А вместе с Лавкрафтом такому полузабвению подверглись бы и многие другие авторы хоррора и фэнтези первой половины XX в.

При всех отрицательных чертах и сложных качествах характера Дерлет сделал для своего друга не меньше, чем М. Брод для Й. Кафки. Он сохранил творчество Лавкрафта как живую часть литературы 40—60-х гг. XX в. И за это ему должны быть благодарны все фэны и ценители лавкрафтианы.

Дальнейшее изучение творчества Лавкрафта шло странным синтетическим путем — одновременно скрупулезное изучение его жизни и в то же время — создание очередных мифов. В жизни писателя нарочито старались выискать нечто загадочное, таинственное и сверхъестественное. Дошло до того, что созданная в 1973 г. ассоциация любительской прессы, специально посвященная изданию журналов по лавкрафтиане, получила мистифицирующее название «Тайный орден Дагона».

Мифологизация Лавкрафта сопровождалась все более растущим интересом к его наследию со стороны массовой культуры. Уже в конце 60-х гг. XX в. появилась и выступала рок-группа, которая была немудряще названа «H.P. Lovecraft». Затем настала очередь литературных подделок — один за другим стали появляться фальшивые «Некрономиконы», энтузиасты сочинили «Книгу Эйбона» и «Сокровенные культы» фон Юнцта.

А в настоящее время любопытствующий читатель может обнаружить в Интернете чуть ли не всю оккультную библиотеку из лавкрафтианы.

С годами влияние творчества Лавкрафта на современную

«литературу вымысла» только возрастает, идя по нескольким разным направлениям. Не уменьшается количество текстов, чье действие развивается внутри лавкрафтианской (вернее — дерлетовской) Вселенной. В сборник, вроде хорошо известных нашим читателям «Мифов Ктулху», включены тексты не только членов «старой гвардии», большинство представителей которой, к сожалению, уже скончались, но и писателей, вошедших в литературу во второй половине XX в., — Б. Ламли, Р. Кэмпбелла, К. Уилсона, Д. Расс, К. Вагнера, Ф. Фармера, Р. Лупоффа и С. Кинга.

Упоминание отдельных имен Великих Древних (в первую очередь, конечно же, самого Ктулху, «Великого и Ужасного»), а также отдельных книг из виртуальной мифологической библиотеки Лавкрафта и его друзей применяется в качестве приема, работающего на создание и нагнетание атмосферы таинственности. Автор может писать вполне шаблонный «ужастик» о ходячих мертвецах, но сделанный вскользь намек на «Некрономикон» с ходу придает тексту некоторую глубину. Дескать, шустрые зомби не просто так набросились на живых граждан. Их пробудили Неописуемые и Необъяснимые Силы!!! При этом в реальности книжка чаще всего так и остается очередным набором банальностей, не имеющих ничего общего с миром образов и символов лавкрафтианы. Дошло до того, что в сатирическом и принципиально издевательском американском мультсериале «Южный парк» в одной из серий появился Великий Ктулху и секта его поклонников.

И наконец, сам Лавкрафт давно превратился в архетипический образ создателя текстов хоррора. Когда надо упомянуть «литературу ужасов» (в хвалебных или, напротив, ругательных тонах) чаще всего всплывает его имя. Например, в последние годы у журналистов, пишущих о компьютерных играх, стало хорошим тоном употреблять прилагательное «лавкрафтианский» при описании любой пугающей ситуации или даже мрачного сооружения.

Все эти подходы могут проявляться и в творчестве одного, иногда даже очень маститого автора. Например, у Стивена Кинга есть объемный рассказ «Селение Иерусалим», использующий все штампы «дерлетовской школы». Там применяются шаблонные ходы, вплоть до подробного изложения сцены приезда героя в заброшенный и опутанный легендами городок в Новой Англии, изображения непугающих читателя монстров и обязательного упоминания запрещенных древних мистических книг. Причем основную роль в тексте играет даже не лавкрафтовский «Некрономикон», а придуманная Р. Блохом «De Vermis Mysteriis».

Главный герой находит эту книгу в заброшенной и осквернённой церкви. (Где же еще?) Это тоскливое подражание извиняет, пожалуй, только то, что С. Кинг создал его на самой заре писательской карьеры, лишь нащупывая собственный путь в литературе.

Значительно более поздний «Крауч-Энд» написан совсем в другой стилистике и, благодаря этому, по духу значительно ближе к Лавкрафту. Действие его разворачивается в Лондоне, где случайно заблудившаяся молодая чета сталкивается с чудовищами, проникающими в наш мир из иной реальности. Среди этих монстров оказывается и один из Великих Древних. И, описывая эту встречу, С. Кинг следует традициям Лавкрафта, пытавшегося изображать невообразимых (и неизобразимых) чудовищ. Вот как героиня рассказывает про одного из них: «Щупальца, — медленно сказала она, запинаясь. — Я думаю… думаю, что это были щупальца. Но они были толстые, как стволы старых баньяновых деревьев, будто каждый состоял тысячи маленьких извивающихся щупалец… и на них были маленькие розовые штучки, похожие на присоски… но временами они казались человеческими лицами… некоторые были похожи на лицо Лонни, а некоторые — на другие лица, и все они… пронзительно кричали, корчились в страданиях… но под ними, в темноте под мостовой… было что-то еще. Что-то, похожее на огромные… огромные глаза…» Этот нарочито бессвязный лепет свидетельницы больше всего напоминает кусок из «Ужаса в Данвиче», где один из героев пытается описать потомка Йог-Сотота. По мрачности и безысходности, по ощущению ужасов истинной Вселенной, скрывающейся за тонкой пленкой реальности, «Крауч-Энд» превосходит многие из рассказов самого Лавкрафта. В таком же духе сделан и совсем недавний рассказ С. Кинга «N», где в наш мир пытается прорваться монстр Ктун, походя упомянутый у фантаста из Провиденса в соавторском рассказе «Ужас в музее».

Но гораздо чаще Кинг лишь мимолетно ссылается на лавкрафтианское наследие, используя его для создания определенной атмосферы в тексте. Это может быть всего лишь имя одного из Великих Древних в романе «Необходимые вещи». Там герой видит на стене надпись: «“ЙОГ-СОТОТ правит” — было написано выцветшими красными буквами». Или простое замечание о том, что события в произведении развиваются совсем не так, как это принято в уже почти канонизированных текстах Лавкрафта. Например, в повести «Туман», описывая чудовищ, напавших на городок Бриджтон, С. Кинг замечает: «Страх вызывали не чудовища, подстерегающие нас в тумане. Мой удар

ломиком доказал, что они не бессмертные монстры из книг Лавкрафта, а всего лишь обычные уязвимые существа»[427].

Тексты Кинга — это пример удачного и творческого использования лавкрафтовских мотивов. Значительно чаще ситуация развивается, как в цикле романов «Салемский колдун» немецкого писателя В. Хольбайна, созданных на рубеже 80–90 гг. XX в. Здесь в один причудливый литературный коктейль замешаны «Некрономикон», Глубоководные, Великие Древние и даже сам Лавкрафт. Результатом же стали тексты, может, и занимательные, но совсем не лавкрафтианские. Еще более спорным оказывается эксперимент отечественного автора А. Лидина, запустившего в 2010 г. целый цикл романов «Мифы Ктулху».

Кинематографические воплощения книг Лавкрафта по-прежнему остаются на удивление неудачными. Над этими фильмами словно довлеет некий рок. И чаще всего хочется просто забыть, что случайно посмотрел подобную кинокартину. Возможно, особенную роль в этом сыграл уже упомянутый Б. Юзна, на долгие годы почти монополизировавший экранизации Лавкрафта. Наиболее удачными из его кинопродукции оказались спродюсированные им картины «Извне» и «Дагон» С. Гордона. Однако в первом случае компактный рассказ Лавкрафта пришлось растянуть, введя кучу дополнительных эпизодов, да еще и совершенно чуждую ему любовную линию. (Одно время средние голливудские режиссеры без нее не мыслили приключенческого или фантастического кино.)

«Дагон» же, несмотря на свое название, сделан вовсе не по одноименному рассказу, а по «Тени над Инсмутом». При этом действие зачем-то было перенесено в Испанию (возможно, по финансовым соображениям), а в сюжетные перипетии оказывается втянута четверка американских туристов. Опять-таки появляется любовная линия, пусть и слабо намеченная. Но в целом режиссер и сценарист старались следовать тексту Лавкрафта, и в итоге «Дагон» можно счесть относительной удачей.

Чего не скажешь, например, о «Некрономиконе» самого Б. Юзны. Этот фильм более всего примечателен тем, что в качестве персонажа, связующего три его части, поставленные по мотивам «Ночногоокеана», «Холодноговоздуха» и «Шепчущего в ночи», выступает сам Г.Ф. Лавкрафт. При этом сценарист додумался до абсурдной идеи о том, что писатель вычитал сюжеты этих трех новелл из «Некрономикона», скрытого в библиотеке некоего тайного культа! Даже создатели фальшивых трудов Абдула Альхазреда не доходили до таких бредовых построений.

Увы, кинематографическая лавкрафтиана не может похвастаться шедеврами. Однако история предшествующих неудач не останавливает энтузиастов. В ближайшее время планируются фильмы по «Хребтам Безумия» и «Тени над Инсмутом», регулярно собирает публику ежегодный фестиваль окололавкрафтианских короткометражных кинокартин на специальном НФ-конвенте «Ктулхукон». Задуман фантастический фильм и про самого Лавкрафта, который еще сыграет свою роль в его продолжающейся мифологизации. Впрочем, не так давно великий мастер уже появлялся в хорошо известном отечественному зрителю американском сериале «Сверхъестественное». И конечно же, он был выведен в окарикатуренном образе полуграмотного мистика, сумевшего открыть дверь в наш мир злобным потусторонним тварям.

Настольные игры по лавкрафтианской вселенной еще с 1981 г. стала выпускать фирма «Chaosium Inc.». Эта целая линейка «настолок», выходящая под общим брендом «The Call of Cthulhu». В настоящее время она доступна и отечественным игрокам — во всяком случае, в русском переводе выпущен базовый вариант игры под названием «Ужас Аркхема», рассчитанный на пятерых участников. Необходимо выбрать одного из персонажей (детектива, гангстера, искательницу приключений и т. п.), которые попытаются не дать местным культистам пробудить кого-то из Великих Древних (от Йига до самого Азатота). К сожалению, по крепко установившейся традиции в таких играх используется мифологическая система не Лавкрафта, а Дерлета, вплоть до упоминания локаций, существующих только в его текстах. Подобные игры, конечно же, способствуют развитию популярности фантаста, но вряд ли дают сколько-нибудь адекватное представление о его творчестве и идеях.

В отличие от линейки настольных игр компьютерные воплощения лавкрафтовских образов и идей пока еще не слишком многочисленны. Откровенным курьезом была «Robert D. Anderson & The Legacy of Ctulhu», где мотивы из рассказов Лавкрафта оказались вплетены в очередную историю про нацистский мистицизм и дутые тайны Третьего рейха. Фактически в настоящее время есть лишь одна игра, полноценно использующая лавкрафтовско-дерлетовскую мифологию в своем сюжете. Это, разумеется, «Call of Cthulhu: Dark Corners of the Earth», разработанная и выпущенная в 2005 г. компьютерной фирмой «Headfirst Productions».

История частного детектива Джека Уолтерса, за которого предлагается играть, в принципе основана на «Тени над

Инсмутом». Игрок не только посетит самые укромные уголки этого города, но даже сможет побывать на Рифе Дьявола и в затопленном городе Йхантлеи в тот самый момент, когда его обстреливает торпедами подводная лодка. При этом контекст игрового мира оказывается шире, чем просто инсценировка одной повести, — в «Call of Cthulhu: Dark Corners of the Earth» присутствуют отсылки и на «За гранью времен», и на «Тварь на пороге», и на другие поздние тексты Лавкрафта. Но, несмотря на название игры, Ктулху в ней так и не появляется. Дело в том, что создатели приключений Джека Уолтерса планировали обширное предложение, да только этому не сужено было сбыться. Фирма «Headfirst Productions» разорилась, и один из самых удачных и атмосферных проектов по Лавкрафту в игровой индустрии тихо скончался.

Впрочем, внимание игроделов к миру рассказов фантаста из Провиденса все еще сохраняется. Например, отдельные элементы лавкрафтианской мифологии включены в онлайновую ролевую игру «The Secret World», где должны быть даже специальные локации Кингспорт и Инсмут, а также Великий Ктулху — в качестве одного из боссов-противников. Поэтому можно надеяться, что расцвет компьютерных игр по мотивам рассказов Лавкрафта еще впереди.

Лавкрафтианское наследие оказалось в двойственном положении в нашем мире. С одной стороны, тексты писателя стали настоящим кладом для массовой культуры, легко и непринужденно инкорпорирующей внутрь себя самые яркие образы из них. Впрочем, здесь более востребованной оказывается дерлетовская концепция реальности, нежели подлинно лавкрафтовская. (Обычно привлекает большая цельность художественной Вселенной Дерлета, где отдельные элементы, надерганные из самых разных произведений Лавкрафта, сведены во взаимосвязанную картину.)

С другой стороны, по мере роста влияния постмодернизма (или уже постпостмодернизма?) становится ясно истинное место Лавкрафта в литературе. Теперь уже понятно, что он был одним из самых талантливых и оригинальных заметных американских писателей первой половины XX в. Тематика текстов, отпугивавшая «серьезных» критиков и литературоведов при его жизни, ныне воспринимается как проявление нешаблонности мышления и раскованности воображения. Интерес к невероятному и немыслимому, считавшийся «пороком» во времена тотального торжества реализма, сейчас превозносится как достоинство и неоспоримая ценность.

В нашем веке произведения Лавкрафта можно с одинаковым

успехом найти как на полках с хоррором, так и там, где в книжных магазинах принято помещать классическую литературу, рядом с Шекспиром, Киплингом, Диккенсом и его любимым По. Книги фантаста из Провиденса выпускаются в таких же сериях, что и тексты этих писателей. (Особенно это характерно для романских и славянских стран.)

В тех сферах искусства (в любой его форме — массовой или элитарной), где речь заходит о пугающем или сверхъестественном, влияние Лавкрафта оказывается неискоренимым. Оно может быть определяющим или пренебрежимо малым, но следы его присутствуют всегда.

# ГЛАВА 17
# ТЕНЬ БЕССМЕРТИЯ СОРАТНИКИ И ПРЕДШЕСТВЕННИКИ Опост Дерлет

Как уже говорилось, этого друга и соратника Лавкрафт в кругах западных «лавкрафтоведов» в последнее время модно ругать. А ведь если бы не упорная и методичная работа Дерлета по изданию книг старшего коллеги, то, скорее всего, художественное наследие фантаста из Провиденса кануло бы в Лету. И уж совершенно точно, что никакой «мифологии Ктулху» в массовой культуре не возникло бы. Именно Дерлет превратил хаотичное собрание всевозможных демонических божеств, изобретавшихся Лавкрафтом «для смеха», в более или менее четкий пантеон. Именно он преобразил абсурдную и принципиально бессмысленную Вселенную лавкрафтианских текстов в арену упорной борьбы, идущей между Старшими Богами и Великими Древними.

Огюст Уильям Дерлет родился 24 февраля 1909 г. в Сок-Сити, в штате Висконсин. По семейному преданию, его род произошел от французского дворянина графа д'Эрлетта, в XVII в. перебравшегося в Новый Свет. С детства Огюст обожал читать, а в тринадцать лет, еще учась в средней школе, уже сам попробовал написать первый рассказ. Число прозаических текстов стало стремительно расти, и будущий писатель даже принялся рассылать их по издательствам. После целой череды отказов в семнадцать лет Дерлет опубликовал свое первое произведение — рассказ «Летучие мыши на колокольне», вышедший в «Уиерд Тейлс» в мае 1926 г. К несчастью, это привело к странной аберрации в его творческом сознании — будучи от природы писателем-реалистом, он всегда воспринимал себя еще и как фантаста и создателя мистических историй. Хотя, как видно из сочинений Дерлета, именно эта сторона его художественной натуры в наибольшей степени слаба.

С 1929 г. он упорно писал психологические рассказы, а также очерки, посвященные родному Висконсину. На базе этих материалов позднее появились уже более серьезные беллетристические произведения. В 1935 г. из четырех повестей, рассказывающих о жителях висконсинского округа Сэк-Прэери, Дерлет составил свой первый роман «Убежище соколов». Вместе с задуманным еще раньше романом «Ранние годы», позднее изданным под заголовком «Вечер весной», эти произведения

положили начало так называемой «Саги о Сэк-Прэери». Сюда вошло множество текстов, которые рассказывали о жизни родного штата О. Дерлета. Не по уровню таланту, но по масштабности, этот цикл вполне может быть сравним с группой романов У. Фолкнера, посвященных выдуманному округу Йокнапатофа, якобы находящемуся в штате Миссисипи.

Дерлет всегда отличался удивительной работоспособностью, и за годы творческой карьеры написал более ста книг. Он хвастался, будто за год может состряпать произведений для массового читателя на целый миллион слов. И действительно так поступал. К сожалению, значительная часть получавшейся в итоге литературной продукции оказывалась откровенной и неприкрытой халтурой.

Впрочем, бывали и приятные исключения. Например, сериал о сыщике-любителе Соларе Понсе, якобы проживающем на Придстрит в Лондоне, вызвал одобрительные отзывы таких мастеров детективного жанра, как Эллери Куин и Энтони Бучер. Но при занимательности рассказов и изобретательности Дерлета в построении сюжетов они все равно оставались лишь удачными подражаниями бессмертным книгам А. Конан Дойля о Шерлоке Холмсе и докторе Ватсоне.

Схожая ситуация сложилась и с произведениями в жанре хоррора. Вторичность заметна уже в самых ранних рассказах Дерлета. У него частенько просто не хватало воображения и чувства ужасающего, чтобы создать нечто оригинальное и достаточно жуткое. Поэтому он с такой охотой и энтузиазмом включился в придуманную Лавкрафтом литературную игру в вымышленную мифологию.

Со своим старшим другом Дерлет списался через «Уиерд Тейлс» в 1926 г. Через некоторое время Лавкрафт ответил доброжелательным письмом. После этого новоявленные «друзья по переписке» стали обмениваться посланиями раз в неделю до 1937 г., до самой смерти Лавкрафта. Всегда более активный и пробивной, Дерлет даже пообещал пристраивать рассказы старшего товарища в печать и действительно сумел «пропихнуть» в «Уиерд Тейлс» некоторые из них.

Увлечение псевдомифологией Лавкрафта и его сотоварищей видно в произведениях, написанных Дерлетом еще в 1931 г. Он настолько усердно заимствовал отдельные детали из лавкрафтовских текстов, что Ф. Райт даже отверг его рассказ «Ужас из глубин», утверждая, что автор «обокрал» Лавкрафта. Когда Дерлет пожаловался на случившееся старшему другу, тот резко заметил редактору «Уиерд Тейлс», что ему нравится, когда другие используют его «Азатотов и Ньярлатхотепов», и он в свою

очередь будет включать в собственные тексты их псевдомифологические выдумки. Однако Райт все равно отказался публиковать рассказ, и в итоге он был издан лишь в 1940 г. в журнале «Стрэйндж Сториз».

Для историй о богах-демонах, ссылки на которых появлялись в текстах Лавкрафта и его друзей, в том же 1931 г. О. Дерлет предложил название «мифология Хастура». Это существо (или местность — из текста не слишком ясно) было до этого упомянуто лишь в лавкрафтовском рассказе «Шепчущий в ночи». Однако Дерлет настолько поразился звучным именем, что однозначно признал Хастура за одного из Великих Древних. После чего этот бог-демон был упомянут сразу в нескольких рассказах фантаста из Висконсина. Сам Лавкрафт, как уже отмечалось, если как-то и называл свою псевдомифологию в письмах, обычно именовал ее «Йог-Сототией» или «аркхэмским циклом». Но на предложение Дерлета о новом наименовании литературной игры он откликнулся с добродушным юмором, заявив, что это «неплохая идея».

Увы, идея эта была явно мертворожденной — несмотря на все усилия, название «мифология Хастура» не укоренилось, и в итоге восторжествовало почти случайно возникшее название «мифы Ктулху». Да и сами эти мифы в виде четкой схемы, где одни мифологические истории увязаны друг с другом, существуют только в текстах самого Дерлета или в тех незаконченных рассказах Лавкрафта, которые были дописаны его младшим коллегой после смерти автора.

О. Дерлет очень рано стал пропагандировать собственное видение общей псевдомифологии, согласно которому злым Великим Древним противостоят якобы добрые Старшие Боги, из которых он мог назвать лишь одного Ноденса. (И то лишь потому, что в «Сомнамбулическом поиске неведомого Кадата» Ноденс на словах поддерживает Рэндольфа Картера, сопротивляющегося Ньярлатхотепу.) Во всяком случае, уже в комментарии к собственному рассказу «Оседлавший ветер» Дерлет упоминал о бунте злых Ктулху и Хастура против неких Древних. В задуманном еще в 1932 г. рассказе «Возвращение Хастура» он напрямую говорил о борьбе между «злыми» и «добрыми» богами, идущей во Вселенной. Дерлет написал там: «Мифология эта явно имеет общие источники с нашей легендарной Книгой Бытия, но сходство весьма не велико. Иногда меня подмывает сказать, что эта мифология намного старше любой другой, а в том, чего недоговаривает, она заходит еще дальше и становится поистине космической, вне времени и возраста. Существа ее — двух природ, и только двух: это Старые, или Древние, они же Старшие

Боги космического добра, другие же — создания космического зла… Невероятно давно Старые отлучили всех Злых от космических пространств и заточили их во множестве узилищ. Но с ходом времени Злые породили себе адских приспешников, и те стали готовить им возвращение к величию»[428]. «Возвращение Хастура» было издано в «Уиерд Тейлс» в марте 1939 г.

Дерлет также пытался отождествить Великих Древних лавкрафтианы с духами определенных стихий, или элементалями. Ктулху он объявил воплощением стихии воды, Ньярлатхотепа — земли (хотя на эту роль лучше подошел бы Цатоггва), а Хастура — элементалем воздуха. Чтобы окончательно подогнать образы Великих Древних под схему «четырех стихий», Дерлету пришлось даже выдумать отдельного «духа огня» — Ктугху, не упоминавшегося ни у Лавкрафта, ни у других создателей лавкрафтианской псевдомифологии.

Лавкрафт к этим мифотворческим упражнениям приятеля относился спокойно и даже с юмором, иногда слегка поддерживая. Во всяком случае, придуманную Дерлетом фальшивую оккультную «Книгу гулей» он легко приписал «графу д'Эрлетту» и охотно упоминал в своих рассказах. (Книга эта появляется на страницах повести «За гранью времен» и рассказа «Обитатель тьмы».)

Проблемы начались после смерти Лавкрафта, когда О. Дерлет неожиданно объявил себя чуть ли не единственным его наследником и продолжателем. Причем продолжателем в прямом смысле слова — опираясь на отдельные отрывки, наметки, а то и просто сюжеты, упомянутые в записной книжке Лавкрафта, Дерлет на ладил целое поточное производство текстов в «посмертном соавторстве». Их хватило на целый том.

Первым в свет вышел роман «Таящийся у порога», изданный в 1945 г. В этом тексте О. Дерлет, по крайней мере, все-таки базируется на двух черновых отрывках Лавкрафта, насчитывающих около тысячи слов. Из столь жалкого наследия Дерлет сумел вытянуть полноценный роман, в котором ближе к финалу нет уже почти ничего лавкрафтианского. Только дерлетовское, с навязчивой попыткой увязать все «ктулхуизмы» в единую систему. «Таящийся у порога» продемонстрировал главное устремление его истинного автора — создать из противоречивой и несерьезной литературной игры подробную и тяжеловесную картину иной реальности, основанной на вечной борьбе Великих Древних и Старших Богов.

К тому же из всех сохранившихся набросков Лавкрафта О. Дерлет в обязательном порядке делал рассказы, связанные с его собственными представлениями о «мифах Ктулху». Именно в этих

текстах и была создана «ктулхианская мифология» в том виде, в каком ее воспринимают большинство усердных читателей фантаста из Провиденса.

О. Дерлет, высоко ценивший «Ужас в Данвиче», как в «соавторских», так и в сольных рассказах на «ктулхианские» темы, в большинстве случаев прибегал к единой сюжетной схеме: кто-то из Великих Древних пытается случайно или при помощи злых колдунов прорваться в наш мир, но ему противодействуют положительные герои, которые, используя поддержку Старших Богов, срывают эту попытку. Такую конструкцию сюжета можно обнаружить в романе «Таящийся у порога» или в рассказе «Ведьмин Лог». Главные герои у Дерлета не только всегда на страже мира и покоя в нашей реальности, у них еще и есть надежда на помощь «сверху». Для Дерлета, по вероисповеданию католика, пусть и очень свободомыслящего и либерального, подобный взгляд на мир выглядит вполне естественным. Но он совершенно чужд «стоику» Лавкрафту, с его восприятием Веленной как абсурдной, механистической и равнодушной.

В «сольных» рассказах О. Дерлета, издававшихся в журналах в 40—50-х гг. XX в. и объединенных позднее в два сборника — «Маска Ктулху» и «След Ктулху», — псевдолавкрафтианская мифология доведена до наибольшей четкости. Но именно эта четкость, которую многие фэны Лавкрафта воспринимают за подлинную, и не характерна для фантаста из Провиденса. В итоге и многие современные продолжатели лавкрафтианы в прозе, и создатели компьютерных и настольных игр работают с деталями, взятыми вовсе не из текстов Лавкрафта, а из литературного наследия О. Дерлета.

Писатель из Висконсина невольно мистифицировал читателей, ссылаясь на цитату из письма к нему композитора Г. Фарнезе, который также переписывался с Лавкрафтом. Фарнезе утверждал, будто бы в одном из своих посланий фантаст подчеркнул, что все его истории связывает единый миф о некоей злокозненной расе, которая была изгнана из нашей реальности, но не смирилась с этим и вынашивает планы по триумфальному возвращению. Дерлет с охотой ухватился за это утверждение, хотя оно и противоречит любому непредвзятому взгляду на тексты Лавкрафта. Говард Филлипс ни в коем случае не использовал какой-то единой сверхидеи для своих произведений, предпочитая каким-либо догматическим положениям или изначально заданным конструкциям свободный поиск и литературную игру.

Дерлет же, напротив, всегда был склонен к тотальному «сведению концов с концами», даже если это приводило к

превращению живого мира художественного произведения в откровенную схему. Он, может быть, действовал и из лучших побуждений, пытаясь упорядочить и рационализировать лавкрафтовскую Вселенную, но в итоге исказил творческое наследие Лавкрафта. Обычный читатель, не очень-то стремящийся вникать в сложившуюся ситуацию, по-прежнему одновременно знакомится с лавкрафтовскими и дерлетовскими текстами, а потому начинает воспринимать рассказы Лавкрафта через искажающую призму «мифов Ктулху», натужно сконструированных Дерлетом. Особенно это характерно для российского читателя, так как большинство сборников «мастера ужасов» из Провиденса, особенно изданных в 90-х гг. XX в., содержит вперемешку как его собственные тексты, так и «доработанные» незваным соавтором.

Однако если работа Дерлета по дописыванию, а то и просто выдумыванию незаконченных рассказов Лавкрафта вызывает скепсис и недоумение, то его упорная деятельность по изданию текстов покойного друга в виде отдельных книг заслуживает только безоговорочной похвалы. Даже относящийся к фантасту из Висконсина с заметной неприязнью С.Т. Джоши в фундаментальной монографии о Лавкрафте все же был вынужден признать, что именно О. Дерлет спас творчество своего друга от забвения.

Составив, вместе с Д. Уондри и Р. Барлоу, в 1937 г. первый том из планировавшегося собрания сочинений Лавкрафта, Дерлет для его публикации был вынужден создать в 1939 г. собственное издательство «Лркхэм Хаус». За первым выпуском прозы Лавкрафта последовал новый однотомник в 1943 г., а затем и сборник «Маргиналиа», куда, помимо статей, отрывков и неизданных работ, было включено множество воспоминаний о фантасте. Так было положено начало потоку мемуарной литературы о писателе, не иссякавшему десятилетиями.

Дерлет выпускал не только книги Лавкрафта, но и других «мастеров ужаса», не опуская рук даже в «тощие пятидесятые», когда интерес к мистической литературе был в США низок, как никогда. «Аркхэм Хаус» частенько приносил одни убытки, и с 1939 по 1949 г. Дерлету пришлось вложить в него двадцать пять тысяч долларов собственных ˆенег. Постепенно работа над изданием наследия Лавкрафта, посмертное «соавторство», а также самоубийство Р. Барлоу привели к тому, что Дерлета стали воспринимать как единственного истинного наследника умершего фантаста. Укреплял это мнение и сам издатель, с яростью обрушиваясь на тех, кто пытался без его разрешения выпускать лавкрафтовские произведения. Не имея никаких

реальных юридических прав, но, действуя напористо и нахрапом, Дерлет смог «взимать дань» практически со всех публикаторов текстов Лавкрафта в англоязычном мире.

К тому же он все равно оставался главным издателем наследия старшего друга. В 1959 г. Дерлет выпустил сборник рассказов в «посмертном соавторстве» — «Запертая комната и другие рассказы», а с 1963 по 1965 г. переиздал сочинения Лавкрафта в трех томах — «Ужас в Данвиче и другие рассказы», «Хребты Безумия и другие романы» и «Дагон и иные ужасные истории». Еще два сборника, куда вошли преимущественно соавторские работы (как реальные, так и в «посмертном сотрудничестве» с Дерлетом), были изданы в 1966 г. — «Темное братство и другие рассказы» и 1970 г. — «Ужас в музее и прочие обработанные тексты». В 1965 г. Дерлету удалось наконец-то выпустить и первый том избранных писем, за которым последовали еще два — в 1968 и 1971 гг. (Заключительные тома (четвертый и пятый) вышли уже после его смерти, в 1976 г.)

Огюст Дерлет умер от внезапного сердечного приступа 4 июля 1971 г. и был похоронен в родном Сок-Сити, на кладбище имени Святого Алоизия. И как бы ни относиться к его промахам и сомнительным решениям относительно наследия Лавкрафта, объективно следует признать — он спас имя и творчество старшего коллеги от полного забвения в 40—50-х гг. XX в., до начала очередного возрождения хоррора в американской литературе. И в то же время именно Дерлет в значительной степени способствовал превращению реальной жизни Лавкрафта в миф, а его самого — в культовую фигуру. Был бы сам создатель «Зова Ктулху» благодарен за это висконсинскому приятелю? Скорее всего, произошедшее ему бы польстило, но еще скорее он бы отозвался на это своим высоким, резким, саркастичным смехом.

Путь закончен. И что же? Миф разрушен?

Как бы не так. Мифы неразрушимы и обладают поразительными свойствами самовосстановления и самовоспроизведения. Да и не все в мифологической картинке изначально было неправдой. Лавкрафт действительно оставался психологически чуждым современному миру, и реальность словно бы мстила ему за это. Большая история проходила мимо, словно сопротивляясь его соприкосновениям с ней — фантасту отказали даже в зачислении на армейскую службу и в участии в первой великой войне XX в. Даже Великая депрессия почти не зацепила Лавкрафта — он как бедствовал до нее, так и бедовал во время. А худшим периодом в его жизни стал конец 30-х, когда США уже начали выползать из разрухи начала десятилетия.

По мере знакомства с реальными фактами из жизни Лавкрафта сквозь миф начинает просвечивать реальная история мужественного человека, которого не сокрушили ни наследственные болезни, ни удары судьбы. Стоика и скептика, по складу ума не готового поверить ни в одно религиозное откровение, но при этом преодолевавшего тяжелые вызовы судьбы. Любителя порассуждать о ненависти и равнодушии к человечеству и обществу, и при этом верного друга — для многих, и искреннего возлюбленного — для единственной. Старательно выкованный им в письмах образ «холодного наблюдателя и жесткого материалиста» был лишь частью «игры в литературу» и заметно отличался от подлинного Лавкрафта, гораздо более человечного, мягкого и эмоционального.

Поэтому злой и недостойной выглядит карикатура, нарисованная американским фантастом А. Девидсоном в его рецензии на один из «дерлетовских» сборников: «Ей-богу, Говард Филлипс Лавкрафт обладал незаурядным писательским талантом, но вот беда — то, что он вытворял с этим талантом, было срамом, чудачеством и сверхъестественным ужасом. Если бы он спустился к черту с чердака своей тетушки и при помощи Федеральной программы помощи писателям… получил работу, то смог бы издавать путеводители, которые навеки стали бы классикой и подлинным счастьем для читателя. Вот только он остался там, укутавшись от холода — которого больше было в его сердце, нежели на термометре, — до самого кончика своего длиннющего новоанглийского подбородка, поддерживая свое существование девятнадцатицентовой банкой бобов в день, переписывая (за гроши) дрянные рукописи писателей, чья полнейшая безграмотность была бы сущим благом для всего человечества, и заодно творя собственные отвратительные, страшные, омерзительные и ужасающие произведения: о людоедствующих тварях, рыскавших по кладбищам; о человекозвериных гибридах, зверевших с возрастом до ужасающего скотства; о бурчащих шогготах и Старших Существах, вонявших по-настоящему отвратительно и постоянно пытавшихся прорваться через пороги и захватить мир, — складчатых, чешуйчатых, аморфных мерзостях, подстрекаемых худющими новоанглийскими чудаками, которые обитали на чердаках и которых в конце концов Больше Никто и Никогда Не Слышал и Не Видел. Черт возьми, помоги же им хоть что-нибудь. Короче говоря, мальчики и девочки, Говард был с заскоком — вот и все»[429].

В реальности Лавкрафт был не с «заскоком», а с огромным, невероятным талантом, истинный масштаб которого был неясен

даже ему самому. Чего уж говорить о его друзьях и литературной публике…

Со своими темами и рассказами он постоянно казался то опаздывающим, то опережающим свое время. Если отвлечься от украшающей текст парферналии, вроде осьминогоголовых богов, гулей-людоедов, карбовидных грибов с Юггота и прочей нечисти, то главными темами его творчества были «равнодушие Вселенной к человеку», «запретное знание», а также «прошлое, во всем определяющее настоящее». (Последняя тема органично включала в себя концепцию «наследственного проклятия» и тесно связанного с ним «вырождения».) Понятно, что после Первой мировой войны, да еще в США такие идеи не могли пользоваться популярностью. Это на рубеже веков можно было рассуждать о вырождении и «грядущих расах»; люди «позолоченной эпохи» 20-х гг. всеми силами пытались забыть об истории, ход которой привел к всемирной бойне. Напоминать о том, что все мы являемся заложниками дел, совершенных нашими предками (и в глобальном масштабе, и в масштабе одной семьи), значило вызывать глухое, но явственное раздражение, противоречить «духу времени». А Лавкрафт только этим и занимался (например, в рассказах «Крысы в стенах», «Артур Джермин», «Затаившийся страх», «Тень над Инсмутом»).

Не меньшее раздражение вызывала тема «равнодушной и непознаваемой Вселенной», которую Лавкрафт, с его принципиально атеистическими воззрениями конца 10-х — начала 20-х гг., упорно проповедовал на страницах рассказов. В это время наука еще оставалась фетишем для общества, а представление о том, что она способна решить любые проблемы человечества, было не только сильно, но и вполне соответствовало духу технологического прорыва, когда благодаря научным достижениям радикально менялся быт людей. В американской фантастике культ всемогущей науки продержался очень долго, и его вершиной, настоящей суперапологией стала первая часть трилогии «Основание» А. Азимова, изданная в 1942 г. Понадобился шок времен атомной бомбы и «холодной войны», чтобы лавкрафтианский взгляд на науки как на партизанские вылазки в огромное неизвестное, способные принести неисчислимые беды, хоть сколько-нибудь укрепился в общественном сознании.

Лавкрафт постоянно подчеркивал, что сама античеловечность Вселенной, ее чуждость человеку несет в себе угрозу безумия для исследователя, а то и зародыш гибели для всех обитателей Земли («Зов Ктулху», «Ужас в Данвиче», «Хребты Безумия», «Шепчущий в ночи» и ряд других произведений.) Причем его скепсис в

отношении возможности человека справиться с ужасами, таящимися за видимым фасадом Вселенной, был настолько велик, что рассказы, где герои побеждают потусторонние существа не случайно, а благодаря своим усилиям, выглядят надуманными и фальшивыми («Ужас в Данвиче», «История Чарльза Декстера Варда».) Столь же искусственным выглядит и псевдооптимистический финал «Тени над Инсмутом», где герой подчиняется року и готов покорно превратиться в нечеловеческое существо.

Лавкрафтианская концепция Вселенной сводится к представлению о ней как о месте, в котором торжествует случай и нет никакой логики. Возникновение Земли и человека — абсолютная случайность, и поэтому они могут быть в любой момент уничтожены. Произвольно и непредсказуемо. Великие Древние, боги такой Вселенной, все эти Ктулху, Йог-Сототы и Шуб-Ниггураты — не более чем разумные существа, неизмеримо более сильные, чем человек, но также лишь песчинки перед лицом непознаваемой Вселенной. Они не хозяева ее, а только квартиранты. Даже Азатот, «бесформенный Хаос», «султан демонов», вынужден приноравливаться к жизни в ней. При этом во Вселенной нет законов, а торжествует полнейший произвол, «правила игры» могут поменяться в любой момент, и сама физика существующей реальности способна трансформироваться в течение кратчайшего времени.

В конце 20-х гг. XX в. Лавкрафт изобрел четыре возможных приема объяснения литературной ситуации «встреча с потусторонним злом в подобной Вселенной»: зло может оказаться природным и неразумным явлением, проникновением к нам биосферы враждебных областей реальности (как в «Извне»); зло возникает в результате человеческой деятельности (научных экспериментов (как в «Герберте Уэсте») или как итог длительного вырождения («Затаившийся страх»); зло вызвано действиями инопланетных сил. Еще в одном случае его порождают необъяснимые существа, в наибольшей степени близкие в лавкрафтианской Вселенной к сущности обычных языческих богов. (Последний вариант был крайне редким и в наименьшей степени устраивал скептика и агностика Лавкрафта.)

Зло как концентрированное проявление чуждости Вселенной всему человеческому воспринималось фантастом в качестве основы бытия. Добро же было лишь случайностью, причудой людей, не соглашающихся с правилами игры, в которую их изначально не приняли. (И вряд ли может быть по-иному в мире, принципиально лишенном Бога. Любой атеист живет в царстве торжествующего зла.)

Есть две уже упоминавшиеся цитаты, очень точно описывающие отношение Лавкрафта к жизни и реальности. Первая, из рассказа «Факты, касающиеся покойного Артура Джермина и его семьи»: «Жизнь отвратительна и ужасна сама по себе, и тем не менее на фоне наших скромных познаний о ней проступают порой такие дьявольские оттенки истины, что она кажется после этого отвратительней и ужасней во сто крат»[430]. Вторая, из «Зова Ктулху»: «Мы живем на тихом островке невежества посреди темного моря бесконечности, и нам вовсе не следует плавать на далекие расстояния»[431].

И в то же время подобная Вселенная завораживала Лавкрафта. Психологически для него была характерна какая-то неопределенная, никак не формулируемая религиозность. Иначе бы он ни в коем случае не написал бы в рассказе «Серебряный ключ», говоря о воззрениях своего альтер эго, поэта Рэндольфа Картера, следующие строки: «Безбожники оказались еще хуже верующих. Если те вызывали у Картера жалость, то отрицатели религии внушали ему подлинное отвращение».

Видимо, к концу жизни он в большей степени разделял воззрения и чувства своего друга Р. Говарда, о которых тот так ярко написал в одном из писем: «Иногда мне кажется, что все вокруг — порождение какой-то чудовищной шутки, и достижения человека, и его знания, приобретаемые им постепенно, ценой невероятных усилий на протяжении веков, — это всего лишь колеблющаяся дымка над песками Времени, песками, которые однажды поглотят меня. Значит ли это, что мой облик изменится, что нынешняя форма уступит место более легкой и прекрасной, или все сведется к тому, что пыль смешается с пылью? Я не могу дать ответа на это вопрос». Однако он всегда верил в то, что если даже высшие силы и существуют, то им нет дела ни до человечества, ни тем более до конкретного его представителя — Говарда Филлипса Лавкрафта.

В текстах фантаста псевдонаучные объяснения в итоге оказывались вдребезги расколочены воздействием демонических сил, оказывающихся манифестацией непознаваемой и беззаконной Вселенной, перед которой любая наука бессильна. А ученые, надеющиеся на ее познание, неизбежно попадали в дурацкую ситуацию, когда из-под покрова вроде бы научной картины реальности начинали выползать чудовищные сущности, коим здесь принципиально не место. Поэтому не зря известный фантаст и редактор «Эстаундинг Сториз» времен «золотого века» американской НФ Д. Кэмпбелл с неприязнью относился к текстам Лавкрафта. Он хорошо понимал, насколько лавкрафтианский взгляд на реальность противоречит главной линии журнала —

публикации научно-фантастических текстов, опирающихся на идеи Вселенной, живущей по строгим, неизменным и научно познаваемым законам. А у фантаста из Провиденса познание вело лишь к пониманию того, что в мире торжествуют зло, абсурд и хаос.

Если Лавкрафт и пытался в своих текстах уловить «дух времени», то у него это не получалось по внутренним, душевным причинам. Он был принципиально чужд современному ему миру, а свой взгляд на реальность ухитрялся вносить даже в те тексты, которые был вынужден обрабатывать в качестве «писателя-призрака». Проявление вселенского абсурда, которое кажется сверхъестественным злом обычному земному наблюдателю, возникает даже в таких его внешне чисто авантюрных и непритязательных текстах, как «Последний опыт» или «Крылатая смерть».

У Лавкрафта любой человек случайно заброшен в окружающую реальность, и надеяться на помощь и поддержку ему неоткуда. Осознание полной безотрадности внешнего мира способно свести с ума, и поэтому редкие похвалы фантаста в адрес религии базируются на ее терапевтическом эффекте, маскирующем от большинства людей жестокую правду о мире. Поэтому в таком противоречии с его истинными идеями находятся воззрения и построения «посмертного соавтора» О. Дерлета, многими, по недознанию, воспринимающиеся как лавкрафтианские.

Вселенная, представленная как арена борьбы между Добром и Злом, выглядела в глазах Лавкрафта слишком банальной. И потому — неправдоподобной. Надежда на помощь со стороны потусторонних сил в существующей реальности казалась фантасту откровенно невероятной. Воспринимая Вселенную как холодное, лишенное смысла и безотрадное место, он был отдаленным предтечей атеистического экзистенциализма. В мире тьмы и абсурда мужественный человек живет, не надеясь ни на что, бросая совершенно донкихотский вызов царству беспредельной бессмысленности.

За чудовищами «Йог-Сототии», порождениями яркой и несерьезной литературной игры, за их невнятными явлениями в наш мир скрывалось четкое отношение Лавкрафта к окружающему — как к месту, где в любой момент возможны жестокие и необъяснимые случайности, возникающие в результате действия сил, которые невозможно ни предвидеть, ни предотвратить.

Реальность мастера из Провиденса лишена этической подоплеки, рисуемые им миры воистину находятся «по ту сторону

добра и зла», поскольку эти понятия имеют смысл только для рода людского. Аавкрафтианский взгляд на окружающее оказался внятен не его современникам, а человеку второй половины XX в., после очередной всемирной бойни окончательно ощутившему себя игрушкой иррациональных сил, никак не зависящих от его доброй или злой воли.

Возможно, Лавкрафт смог бы одолеть «дух времени», дождаться перемены исторического ветра, если бы прожил хотя бы столько, сколько его современник Дж. Р.Р. Толкин. В 40-х и 50-х гг. XX в. книги фантаста вызывали лишь сдержанный интерес, по поводу их еще продолжали проезжаться критики-снобы. Но уже в 60-х, после торжества экзистенциализма, с его апологией абсурда и бессмысленности существования, после кризиса веры в науку, повлиявшего и на эволюцию фантастики в целом, после резкого взлета интереса к иррациональному и потустороннему, популярность рассказов Лавкрафта пошла вверх. И кто знает, не стал бы он в это время, неожиданно для самого себя, «культовым писателем», а то и духовным лидером, учителем и гуру, вроде Кришнамурти, Рам Даса или Тимоти Лири. Мировая культурная история знавала и не такие выверты. Вспомним хотя бы судьбу Сведенборга…

Лавкрафт выглядит человеком, который вроде бы пришел слишком рано, и его эпоха должна была наступить на десятки лет позже. Однако именно он и оказался человеком, чье творчество создавало дух времени, человеком, без которого интеллектуальная и духовная революция 60-х выглядела бы по-иному. Он не победил дух своего времени, но сделал все, чтобы новые времена, наступившие на излете 50-х и духовно продолжающиеся по сей день, оказались более благоприятными к «описателям неописуемого» и создателям нечеловеческих Вселенных.

Нервные расстройства раннего детства, а самое главное — большой нервный срыв 1908 г. повлияли на уверенность Лавкрафта в себе, привели к тому, что он всю жизнь сомневался в собственных силах и пытался имитировать якобы более талантливых писателей. Конечно, и романтически-возвышенные ранние тексты фантаста поражают, но в них видна стилистическая зависимость от Э. По и лорда Дансени. Его естественным путем в литературе был псевдореализм — четкая, бравирующая конкретными деталями и датами имитация документального отчета о немыслимых и невозможных событиях. Нащупав эту литературную тропу в конце 20-х гг., с годами он отточил ее до виртуозного совершенства, заставляя читателей безусловно верить рассказам непреклонного свидетеля,

«показаниям Говарда Лавкрафта».

Псевдореализм одновременно оказывался и клеткой для хаоса из подсознания писателя. Хотя и не слишком прочной.

Рационалист и упрямый материалист, он всю жизнь убегал от слишком неконтролируемого полета воображения, чреватого безумием, намеки на которое являлись ему в снах. При всех попытках Лавкрафта выработать некую технологию для написания фантастических и «ужасных» историй, сам он ей до конца не следовал. В его текстах кошмарные образы, захватившие воображение фантаста, часто ведут его за собой, а попытка рационализации происходящего только портит результат.

Неожиданная смерть прервала новый этап возможной эволюции Лавкрафта. Его рассказ «В стенах Эрикса» выглядит откровенной стилизацией под «жесткую» НФ 30-х гг., и эта стилизация вполне удалась. Другое дело, что стать автором «кэмпбелловской школы» Лавкрафт не смог бы по определению. Принципы построения литературных вселенных, воплощения которых Д. Кэмпбелл требовал от своих подопечных, базировались на идее господства человека в Галактике. Лавкрафту такие претензии и амбиции вида «хомо сапиенс» всегда казались смешными, и фантастику, провозглашавшую в качестве неопровержимой истины веру в прогресс и неудержимую силу науки, он бы не стал писать ни при каких условиях.

Но переход ко внешней атрибутике якобы «твердой» научной фантастики ему бы удался. Ведь получился сходный переход к такой НФ у Э. Гамильтона, Г. Каттнера или Ф. Лейбера. Лавкрафт был не настолько уж стар, а годы работы «писателем-призраком» научили его легко воспринимать и быстро использовать любые антуражные элементы — от детективных до любовно-романтических.

А учитывая, что Лавкрафт становился настоящим авторитетом для все большего количества начинающих талантливых авторов, сыгравших немаловажную роль в фантастике США середины XX в., то необходимая прививка чисто литературных приемов к научно-фантастическим текстам состоялась бы гораздо раньше, а не опять-таки — в 60-х.

Писатель Лавкрафт на много голов выше Лавкрафта-философа, скорее заслуживающего имени Лавкрафта-резонера. Созданный им художественный мир завораживает миллионы читателей, тогда как его «размышления» интересны исключительно дотошным биографам. Медиум грядущего, он лучше прочувствовал ужасы надвигающегося завтра, чем смог бы их когда-нибудь проанализировать.

Даже в рамках убогого материализма, приверженцем

которого он объявлял себя всю сознательную жизнь, Лавкрафт следовал за сложившимися интеллектуальными модами, не пытаясь создать собственную теорию. Все, что он писал на мировоззренческие темы в публицистических статьях и письмах, выглядит вторично, тоскливо и убедительно только для таких же твердолобых ультраскептиков. В конец концов, даже близкие друзья с иронией относились к его воззрениям. При этом у Лавкрафта хватало самоослепления критиковать взгляды Ч.Х. Форта, единственного по-настоящему оригинального американского мыслителя того времени. (Впрочем, творческое воображение и саркастичный стиль Форта он скорее одобрял, хотя и предлагал воспринимать его «Книгу проклятых» и ее продолжения только как фантастику.)

Любой писатель отрицает существующую реальность. Иначе у него не возникало бы потребности создавать собственную — альтернативную. И в своих произведениях Лавкрафт выстроил ту реальность, в которую мог поверить, — равнодушную Вселенную, полную больших и малых чудовищ. Единственное, на что в ней может надеяться человек, — это сохранить немного смелости и чувства собственного достоинства перед неизбежной гибелью. И образы этой чудовищной реальности оказываются все ближе и ближе современному человеку. С годами книги Лавкрафта вызывают все более мощный отклик в душе жителей того ада, в который постепенно превращается планета Земля.

Уже самые дикие фантазии «мастера ужасов» из Провиденса начинают восприниматься (особенно — в нашей невообразимой, сюрреальной, фантастической «новой» России) как отчет об истинных происшествиях. Хороший пример — из книги «Все величайшие загадки природы». «На голубом глазу» автор-составитель выдает буквально следующее (я увидел — себе не поверил): «2 сентября 1930 года из Бостона отплыло судно с научной экспедицией в район Антарктики. Геолога Г. Лавкрафта направил Мискатоникский университет с целью получить при помощи новой буровой установки образцы почвы и пород с большой глубины. Эта экспедиция дала ученому столько впечатлений, что в дальнейшем он стал ярым противником проникновения человека в неизведанные тайны Земли»[432]. Дальше — хлеще. «Ученые прибыли в заданную точку. Это были открытые Россом горы Адмиралтейства, встречались здесь и вулканы… Были найдены раковины, кости ганоидов и плакодерм, останки лабиринтодонтов и текодонтов, черепные кости и позвонки динозавра, куски панциря броненосца, зубы и крылья птеродактиля, останки археоптерикса, кости первобытных птиц… Поразила ученых еще одна необычная находка. Это был отличный

от местных пород зеленоватый камень, удивительно гладкий, правильной формы. Он напоминал пятиконечную звезду с обломанными краями. Во внутренних углах и в центре имелось небольшое углубление с насечками, а правильные узоры состояли из крошечных точек. Пока камень изучали, собаки неистово лаяли и вели себя очень беспокойно. Почему? Так же повели они себя и когда был найден устрашающего вида экземпляр, напоминающий бочку. По бокам — складки и любопытные отростки, напоминающие крылья, которые раскрываются и складываются, как веер. Что это — животное или растение — еще одна загадка. Впоследствии Г. Лавкрафт назвал свое путешествие экскурсией к “Хребтам Безумия”»[433]. Вот так роман превратился в сводку достоверных фактов. Лавкрафтовский миф живет и уверенно воспроизводит себя в сумрачном коллективном бессознательном наших сограждан.

И вот в свет выходит целый сборник подражаний Лавкрафту «Возвращение Ктулху», составленный из текстов только российских авторов, русский сегмент Всемирной сети заполнен псведолавкрафтианскими дописками и подражаниями, и на полном серьезе там же предлагают создавать религиозные общества почитателей Великих Древних. В XXI в. взгляд Лавкрафта на Вселенную оказался даже более понятным, чем в XX. Современный человек, в массе своей, не может поверить в истины большинства религий, которые кажутся ему неправдоподобно мягкими и человечными на фоне беспощадного, практически расчеловеченного мира постиндустриального постмодерна. В глазах людей нашего времени Лавкрафт выглядит пророком, раньше остальных догадавшимся о сути Вселенной, в сердце которой лежит равнодушие, легко оборачивающееся холодным злом.

Он сам, его судьба, его немыслимые, невероятные, невообразимые книги — все это отбрасывает тень на нас, на нашу реальность.

И с каждым годом эта тень становится все темнее.

# Список использованной литературы [434]


Блэквуд Э. Вендиго. М., 2005.

Говард Р. Молчание идола. СПб., 1999.

Дансейни Э. Рассказы сновидца. СПб., 2000.

Джеймс М.Р. Плачущий колодец. М.; СПб., 2001.

Жители ада. Сборник. Екатеринбург; СПб., 1993.

Крылатая смерть. Сборник. Н. Новгород; М., 1993. Лавкрафт Г.Ф. Затаившийся страх. Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 1992.

Лавкрафт Г.Ф. Зверь в подземелье. М., 2000.

Лавкрафт Г.Ф. Зов Ктулху. М.; СПб., 2010.

Лавкрафт Г.Ф. и другие. Мифы Ктулху. М.; СПб., 2011. С. 250.

Лавкрафт Г.Ф. Лампа Аль-Хазреда. Полное собрание сочинений. Т. 2. М., 1993.

Лавкрафт Г.Ф. Локон Медузы. Тольятти; Екатеринбург, 1993.

Лавкрафт Г.Ф. Ужас в музее. М.; СПб., 2010.

Лавкрафт Г.Ф. Хребты Безумия. М., 1995.

Лавкрафт Г.Ф. Шепчущий во тьме. М., 2000.

Лавкрафт Г.Ф., [Дерлет О.] Маска Ктулху. М.; СПб., 2011. С. 161.

Лавкрафт Х.Ф., Дерелет А.У. В склепе. М., 1993.

Лавкрафт Х.Ф., Дерелет А.У. Тварь у порога. М., 1993. Мейчен А. Белые люди. М., 2001.

Меррит А. Собрание сочинений в трех томах. Пермь, 1993. Т. 1–3.

По Э. Собрание сочинений в четырех томах. Харьков, 1995. Т. 1–4.

Смит К.Э. Затерянные миры. М., 2004.

Спрэг де Камп Л. Лавкрафт: биография. СПб., 2008.

Уэльбек М. Г.Ф. Лавкрафт: против человечества, против прогресса. Екатеринбург, 2006.

An H.P. Lovecraft: Encyclopedia. Ed. by S.T.Joshi and D.E. Schultz. Grenwood, 2001.

Carter L. Lovecraft: A Look Behind the Ctulhu Mythos. N.Y., 1972.

Josbi S.T. H.P. Lovecraft: A Life. West Warwick, 1996.

Joshi S.T. I Am Providence: The Life and Times of H.P. Lovecraft. N.Y., 2010. V. 1–2.

Long F.B. Howard Phillips Lovecraft: Dreamer on the Nightside. Sauk City, 1 975.

Lovecraft H.P. Collected Essays of H.P.Lovecraft. N.Y., 2004. V. 1–2.

Lovecraft H.P. H.P. Lovecraft: Tales. N.Y., 2005.

Lovecraft H.P. Necronomicon. London, 2008.

Lovecraft H.P. Selected Letters. Sauk City, 1 965—1976. V. 1–5.

Lovecraft H.P. Tales of H.P. Lovecraft. N.Y., 1997.

Lovecraft H.P. The Call of Cthulhu and Other Weird Stories. London, 2005.

Lovecraft H.P. The Dreams in the Witch House and Other Weird Stories. London, 2005.

**notes**

# Примечания

# 1

1. Головин Е. Приближение к черной фантастике// Головин Е. Приближение к Снежной Королеве. М., 2003. С. 354.

2. Дугин А.Г. Слепые флейтисты Азатота // Дугин А.Г. Консервативная революция. М., 1994. С. 107.

3. Богданов И. Говард Филлипс Лавкрафт: явление первое// Лавкрафт Г.Ф. Локон Медузы. Тольятти; Екатеринбург, 1993. С. 7.

4. Берджесс Э. Уильям Шекспир. Гений и его эпоха. Пер. Г. Бажановой. М., 2001. С. 6.

5. Богданов И. В качестве предисловия// Лавкрафт Г.Ф. Затаившийся страх. Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 1992. С. 7.

6. Спрэг де Камп Л. Лавкрафт: биография. Пер. Д. Попова. СПб., 2008. С. 343.

7. Богданов И. В качестве предисловия// Лавкрафт Г.Ф. Затаившийся страх. Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 1992. С. 9.

8. Головин Е. Лавкрафт — исследователь аутсайда // Лавкрафт Х.Ф. По ту сторону сна. Спб., 1991. С. 252.

9. Цит. по: Володихин Д. у Прагикевин Г. Братья Стругацкие. М., 2012. С. 36.

10. Спрэг де Камп А. Указ. соч. С. 24.

# 11

11. Там же. С. 23.

12. Там же. С. 23.

13. Цит. по: Спрэг де Камп А. Указ. соч. С. 37.

14. Лавкрафт Г.Ф. Сомнамбулический поиск неведомого Кадата. Пер. О. Алякринского// Лавкрафт Г.Ф. Зверь в подземелье. М., 2000. С. 333.

# 15

15. Цит. по: Спрэг де Камп А. Указ. соч. С. 29.

16. Там же. С. 34.

17. Спрэг де Камп Л. Указ. соч. С. 30.

18. Цит. по: Спрэг де Камп А. Указ. соч. С. 31.

19. Там же. С. 35.

20. Там же. С. 36.

# 21

21. Там же. С. 38.

22. Там же. С. 31–32.

23. Там же. С. 47.

# 24

24. Там же.

25. Там же. С. 45.

26. Там же. С. 57–58.

27. Лавкрафт Г.Ф. Зверь в пещере. Пер. И. Богданова // Лавкрафт Г.Ф. Локон Медузы. Тольятти; Екатеринбург, 1993. С. 547.

28. Там же. С. 550.

29. Там же. С. 552.

30. Лавкрафт Г.Ф. Алхимик. Пер. В. Дорогокупли // Лавкрафт Г.Ф. Зов Ктулху. М.; СПб., 2010. С. 452.

# 31

31. Цит. по: Спрэг де Камп Л. Указ. соч. С. 63.

# 32

32. Там же. С. 381.

# 33

33. Аллен Г. Эдгар По. Пер. С. Силищева. М., 1984. С. 139.

34. Лавкрафт Г.Ф. Сверхъестественный ужас в литературе. Пер. Л. Володарской // Лавкрафт Г.Ф. Зверь в подземелье. М., 2000. С. 401.

# 35

35. По Э. Падение дома Ашеров. Пер. В. Рогова// Маска Красной Смерти. Сборник. СПб., 1993. С. 352.

36. Там же. С. 368–369.

37. Лавкрафт Г.Ф. Сверхъестественный ужас в литературе. Пер. Л. Володарской// Лавкрафт Г.Ф. Зверь в подземелье. М., 2000. С. 403.

# 38

38. По Э. Необыкновенное приключение некоего Ганса Пфааля. Пер. М. Энгельгардта. // По Э. Собрание сочинений в четырех томах. Харьков, 1995. Т. 2. С. 195.

39. По Э. Низвержение в Мальстрем. Пер. М. Богословской// Маска Красной Смерти. Сборник. СПб., 1993. С. 448.

40. По Э. Тишина. Пер. В. Рогова // Там же. С. 338.

41. Лавкрафт Г.Ф. Сверхъестественный ужас в литературе. Пер. Л. Володарской // Лавкрафт Г.Ф. Зверь в подземелье. М., 2000. С. 404.

42. Там же. С. 400.

43. Цит. по: Спрэг де Камп Л. Указ. соч. С. 70.

44. Там же. С. 41.

45. Там же. С. 80.

46. Спрэг де Камп А. Указ. соч. С. 91.

47. Цит. по: Спрэг де Камп А. Указ. соч. С. 110.

48. Там же. С. 108.

49. Там же. С. 118.

50. Аавкрафт Г.Ф. Склеп. Пер. В. Черных// Аавкрафт Г.Ф. Затаившийся страх. Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 1992. С. 550.

# 51

51. Аавкрафт Г.Ф. Дагон. Пер. Е. Мусихина// Аавкрафт Г.Ф. Затаившийся страх. Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 1992. С. 451.

52. Там же. С. 452.

# 53

53. Там же.

54. Аавкрафт Г.Ф. Полярная звезда. Пер. Е. Мусихина// Аавкрафт Г.Ф. Затаившийся страх. Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 1992. С. 389–390.

55. Там же. С. 390.

56. Аавкрафт Г.Ф., Джексон У. Зеленый луг. Пер. И. Богданова// Аавкрафт Г.Ф. Локон Медузы. Тольятти; Екатеринбург, 1993. С. 544.

57. Там же. С. 544.

58. Аавкрафт Г.Ф. По ту сторону сна. Пер. В. Бернацкой // Аавкрафт Г.Ф. Лампа Аль-Хазреда. Полное собрание сочинений. Т. 2. М., 1993. С. 469–470.

59. Там же. С. 472–473.

60. Аавкрафт Г.Ф. Память. Пер. О. Мичковского // Аавкрафт Г.Ф. Лампа Аль-Хазреда. Полное собрание сочинений. Т. 2. М., 1993. С. 551.

# 61

61. Аавкрафт Г.Ф. Преображение Хуана Ромеро. Пер. О. Скворцова// Аавкрафт Г.Ф. Зов Ктулху. М.; СПб., 2010. С. 459.

62. Цит. по: Спрэг де Камп А. Указ. соч. С. 138.

63. Там же. С. 88.

64. Меррит А. Жители ада. Пер. Д. Арсеньева// Жители ада. Сборник. Екатеринбург; СПб., 1993. С. 303.

65. Меррит А. Жители миража. Пер. Д. Арсеньева// Меррит А. Собрание сочинений в трех томах. Пермь, 1993. Т. 1. С. 322.

66. Там же. С. 329.

67. Цит. по: Спрэг де Камп А. Указ. соч. С. 178.

# 68

68. Лавкрафт Г.Ф. Белый корабль. Пер. Е. Мусихина// Лавкрафт Г.Ф. Затаившийся страх. Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 1992. С. 375–376.

69. Там же. С. 378.

70. Лавкрафт Г.Ф. Дерево. Пер. В. Останина// ЛавкрафтГ.Ф. Затаившийся страх. Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 1992. С. 402.

71. Лавкрафт Г.Ф. Кошки Ултара. Пер. В. Доргокупли// Лавкрафт Г.Ф. Зов Ктулху. М.; СПб., 2010. С. 362.

72. Там же. С. 363.

73. Там же. С. 364.

74. Там же. С. 378.

75. Там же. С. 371.

76. ЛавкрафтГ.Ф. Иранон. Пер. В. Останина//ЛавкрафтГ.Ф. Затаившийся страх. Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 1992. С. 397.

77. Там же. С. 397.

78. Лавкрафт Г.Ф. Другие боги. Пер. Е. Мусихина // Лавкрафт Г.Ф. Затаившийся страх. Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 1992. С. 384.

79. Там же. С. 384.

80. Там же. С. 385.

# 81

81. Лавкрафт Г.Ф. Карающий рок над Сарнатом. Пер. Е. Мусихина// Лавкрафт Г.Ф. Затаившийся страх. Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 1992. С. 403–404.

82. Там же. С. 409.

# 83

83. Там же.

84. Там же. С. 410.

85. Лавкрафт Г. Ф. Улица. Пер. В. Доргокупли// Лавкрафт Г. Ф. Зов Ктулху. М.; СПб., 2010. С. 465.

86. Там же. С. 469.

87. Лавкрафт Г.Ф. Страшный Старик. Пер. О. Мичковского// Лавкрафт Г.Ф. Лампа Аль-Хазреда. Полное собрание сочинений. Т. 2. М., 1993. С. 395.

88. Там же. С. 397.

# 89

89. Лавкрафт Г.Ф. Показания Рэндольфа Картера. Пер. О. Мичковского// Лавкрафт Г.Ф. Затаившийся страх. Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 1992. С. 328–329.

90. Там же. С. 329.

# 91

91. Там же. С. 331.

92. Там же. С. 333.

# 93

93. Лавкрафт Г.Ф. Храм. Пер. В. Доргокупли// Лавкрафт Г.Ф. Затаившийся страх. Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 1992. С. 253.

94. Там же. С. 261.

95. Лавкрафт Г.Ф. Артур Джермин. Пер. Е. Мусихина// Лавкрафт Г.Ф. Затаившийся страх. Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 1992. С. 433.

96. Там же. С. 439.

# 97

97. Лавкрафт Г.Ф. Из глубин мироздания. Пер. О. Скворцова// Лавкрафт Г.Ф. Затаившийся страх. Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 1992. С. 425–426.

98. Лавкрафт Г.Ф. Ньярлатхотеп. Пер. О. Мичковского // Лавкрафт Г.Ф. Зов Ктулху. М.; СПб., 2010. С. 505.

99. Там же. С. 508.

# 100

100. Там же. С. 504.

# 101

101. Лавкрафт Г.Ф., Джексон У. Хаос наступающий. Пер. Е. Нагорных// Лавкрафт Г.Ф. Затаившийся страх. Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 1992. С. 341–342.

# 102

102. Лавкрафт Г.Ф. Картинка в старой книге. Пер. О. Мичковского// Лавкрафт Г.Ф. Лампа Аль-Хазреда. Полное собрание сочинений. Т. 2. М., 1993. С. 485.

# 103

103. Там же. С. 493.

# 104

104. Там же. С. 494.

# 105

105. Там же. С. 495.

106. Лавкрафт Г.Ф. Поэзия и боги. Пер. В. Дорогокупли // Лавкрафт Г.Ф. Зов Ктулху. М.; СПб., 2010. С. 479.

# 107

107. Там же. С. 479.

# 108

108. Лавкрафт Г.Ф. Безымянный город. Пер. Е. Мусихина// Лавкрафт Г.Ф. Затаившийся страх. Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 1992. С. 302.

# 109

109. Там же. С. 302.

# 110

110. Там же. С. 309.

# 111

111. Там же. С. 315–316.

# 112

112. Лавкрафт Г.Ф. Лунное болото. Пер. Е. Нагорных// Лавкрафт Г.Ф. Затаившийся страх. Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 1992. С. 346.

# 113

113. Там же. С. 350.

# 114

114. Там же. С. 352.

# 115

115. Лавкрафт Г.Ф. Изгой. Пер. О. Мичковского // Лавкрафт Г.Ф. Затаившийся страх. Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 1992. С. 369.

# 116

116. Там же. С. 370–371.

# 117

117. Там же. С. 371.

# 118

118. Там же. С. 364.

# 119

119. Лавкрафт Г.Ф. Сверхъестественный ужас в литературе. Пер. Л. Володарской// Лавкрафт Г.Ф. Зверь в подземелье. М., 2000. С. 432.

# 120

120. Дансейни Э. Боги Пеганы. Пер. В. Кулагиной-Ярцевой// Дансейни Э. Рассказы сновидца. СПб., 2000. С. 9—10.

# 121

121. Дойл Артур Конан. Затерянный мир. Пер. Н. Волжиной// Дойл Артур Конан. Сборник научно-фантастических произведений. Кишинев, 1991. С. 40.

122. Лавкрафт Г.Ф. Сверхъестественный ужас в литературе. Пер. Л. Володарской// Лавкрафт Г.Ф. Зверь в подземелье. М., 2000. С. 433–434.

# 123

123. Там же. С. 434.

# 124

124. Лавкрафт Г.Ф. Герберт Уэст — воскреситель мертвых. Пер. В. Бернацкой// Лавкрафт Г.Ф. Лампа Аль-Хазреда. Полное собрание сочинений. Т. 2. М., 1993. С. 242–243.

# 125

125. Лавкрафт Г.Ф. Музыка Эриха Цанна. Пер. А. Волкова// Лавкрафт Г.Ф. Лампа Аль-Хазреда. Полное собрание сочинений. Т. 2. М., 1993. С. 309.

# 126

126. Там же. С. 310–311.

# 127

127. Там же. С. 311.

# 128

128. Лавкрафт Г.Ф. Гипнос. Пер. И. Майоровой // Лавкрафт Г.Ф. Затаившийся страх. Полное собрание сочинений. Т. 1.М., 1992. С. 411.

# 129

129. Там же. С. 412–413.

# 130

130. Там же. С. 416.

# 131

131. Грин С., Лавкрафт Г.Ф. Ужасный случай в Мартинз-Бич. Пер. М. Куренной// Лавкрафт Г.Ф. Ужас в музее. М.; СПб., 2010. С. 464.

# 132

132. Там же. С. 471.

# 133

133. Спрэг де Камп Л. Указ. соч. С. 219.

# 134

134. Лавкрафт Г.Ф. Пес. Пер. Е. Нагорных// Лавкрафт Г.Ф. Затаившийся страх. Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 1992. С. 246.

# 135

135. Там же. С. 246.

# 136

136. Там же. С. 250.

# 137

137. Там же. С. 251.

# 138

138. Там же. С. 246.

# 139

139. Лавкрафт Г.Ф. Азатот. Пер. В. Дорогокупли // Лавкрафт Г.Ф. Зов Ктулху. М.; СПб., 2010. С. 518.

# 140

140. Лавкрафт Г.Ф. Затаившийся страх. Пер. Е. Мусихина // Лавкрафт Г.Ф. Затаившийся страх. Полное собрание сочинений. Т. 1.М., 1992. С. 239.

# 141

141. Там же. С. 241.

142. Цит. по: Спрэг де Камп Л. Указ. соч. С. 225.

# 143

143. Лавкрафт Г.Ф. Сверхъестественный ужас в литературе. Пер. Л. Володарской// Лавкрафт Г.Ф. Зверь в подземелье. М., 2000. С. 424.

144. Лавкрафт Г.Ф. Крысы в стенах. Пер. Т. Талановой// Лавкрафт Х.Ф., Дерелет Л.У. В склепе. М., 1993. С. 213.

# 145

145. Там же. С. 222.

146. Там же. С. 212.

# 147

147. Там же. С. 209.

# 148

148. Лавкрафт Г.Ф. Праздник. Пер. О. Мичковского// Лавкрафт Г.Ф. Затаившийся страх. Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 1992. С. 359.

# 149

149. Там же. С. 361.

# 150

150. Там же. С. 362.

# 151

151. Там же. С. 362–363.

# 152

152. Лавкрафт Г.Ф. Неименуемое. Пер. О. Мичковского// Лавкрафт Г.Ф. Затаившийся страх. Полное собрание сочинений. Т. 1.М., 1992. С. 319.

# 153

153. Там же. С. 326.

# 154

154. Кинг С. Комментарии к «После заката». Пер. В. Женевского.// Кинг С. После заката. М., 2011. С. 410.

# 155

155. Лавкрафт Г.Ф. Сверхъестественный ужас в литературе. Пер. Л. Володарской// Лавкрафт Г.Ф. Зверь в подземелье. М., 2000. С. 425–426.

# 156

156. Там же. С. 427–428.

# 157

157. Там же. С. 429.

158. Там же. С. 426–427.

# 159

159. Цит. по: Нестеров А., Стефанов Ю. Алхимическая тинктура Артура Мейчена // Мейчен А. Белые люди. М., 2001. С. 25–26.

# 160

160. Лавкрафт Г.Ф. Сверхъестественный ужас в литературе. Пер. Л. Володарской// Лавкрафт Г.Ф. Зверь в подземелье. М., 2000. С. 430.

# 161

161. Бержье Ж., Повель А. Утро магов: посвящение в фантастический реализм. Пер. Ю. Смирнова и др. Киев, 1994. С. 238.

# 162

162. Лавкрафт Г.Ф. Сверхъестественный ужас в литературе. Пер. Л. Володарской// Лавкрафт Г.Ф. Зверь в подземелье. М., 2000. С. 438.

# 163

163. Там же. С. 425.

164. Цит. по: Спрэг де Камп Л. Указ. соч. С. 252–253.

# 165

165. Там же. С. 244.

166. Спрэг деКампЛ. Указ. соч. С. 251–252.

# 167

167. Лавкрафт Г.Ф. Погребенный с фараонами. Пер. О. Мичковского// Лавкрафт Г.Ф. Затаившийся страх. Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 1992. С. 159.

# 168

168. Там же. С. 165.

169. Там же. С. 169.

# 170

170. Там же. С. 170.

# 171

171. Лавкрафт Г.Ф. Заброшенный дом. Пер. О. Мичковского// Лавкрафт Г.Ф. Затаившийся страх. Полное собрание сочинений. Т. 1.М., 1992. С. 269–270.

172. Там же. С. 273.

# 173

173. Там же. С. 289.

174. Там же. С. 292.

# 175

175. Там же. С. 294.

# 176

176. Там же. С. 298–299.

# 177

177. Там же. С. 300.

178. Там же. С. 287–288.

# 179

179. Аавкрафт Г.Ф. Кошмар в Ред-Хуке. Пер. И. Богданова// Аавкрафт Г.Ф. Затаившийся страх. Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 1992. С. 113–114.

180. Цит. по: Спрэг де Камп А. Указ. соч. С. 253.

# 181

181. Аавкрафт Г.Ф. Кошмар в Ред-Хуке. Пер. И. Богданова// Аавкрафт Г.Ф. Затаившийся страх. Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 1992. С. 125–126.

182. Там же. С. 126.

# 183

183. Там же. С. 129–130.

184. Там же. С. 134.

# 185

185. Там же.

186. Там же. С. 136–137.

187. Там же. С. 138.

# 188

188. Аавкрафт Г.Ф. Он. Пер. В. Черных // Аавкрафт Г.Ф. Затаившийся страх. Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 1992. С. 539.

189. Там же. С. 540.

# 190

190. Там же. С. 541.

# 191

191. Там же. С. 546.

# 192

192. Там же. С. 547.

# 193

193. Там же. С. 548.

194. Аавкрафт Г.Ф. Сверхъестественный ужас в литературе. Пер. Л. Володарской// Аавкрафт Г.Ф. Зверь в подземелье. М., 2000. С. 370.

# 195

195. Там же. С. 372–373.

# 196

196. Аавкрафт Г.Ф. Холодный воздух. Пер. Е. Мусихина // Аавкрафт Г.Ф. Лампа Аль-Хазреда. Полное собрание сочинений. Т. 2. М., 1993. С. 385.

# 197

197. Аавкрафт Г.Ф. Сверхъестественный ужас в литературе. Пер. Л. Володарской// Аавкрафт Г.Ф. Зверь в подземелье. М., 2000. С. 409.

# 198

198. Цит. по: Аавкрафт Г.Ф. Сверхъестественный ужас в литературе. Пер. Л. Володарской // Аавкрафт Г.Ф. Зверь в подземелье. М., 2000. С. 409–410.

# 199

199. Аавкрафт Г.Ф. Сверхъестественный ужас в литературе. Пер. Л. Володарской// Аавкрафт Г.Ф. Зверь в подземелье. М., 2000. С. 410.

200. Там же. С. 410–411.

# 201

201. Бирс А. Проклятая тварь. Пер. А. Елеонской // Ловец человеков. Сборник. М., 1993. С. 261.

202. Там же. С. 264–265.

# 203

203. Там же. С. 266.

204. Бирс А. Хозяин Моксона. Пер. Н. Рахмановой // Ловец человеков. Сборник. М., 1993. С. 230.

# 205

205. Лавкрафт Г.Ф., Дерлет О. Окно в мансарде. Пер. О. Мичковского// Лавкрафт Г. Ф. Лампа Аль-Хазреда. Полное собрание сочинений. Т. 2. М., 1993. С. 462.

# 206

206. Лавкрафт Г.Ф. Сверхъестественный ужас в литературе. Пер. Л. Володарской// Лавкрафт Г.Ф. Зверь в подземелье. М., 2000. С. 411–412.

# 207

207. Цит. по: Спрэг де Камп Л. Указ. соч. С. 329.

# 208

208. Лавкрафт Г.Ф. Зов Цтулху. Пер. П. Лебедева // Лавкрафт Х.Ф., Дерелет А.У. В склепе. М., 1993. С. 11.

# 209

209. Там же. С. 13.

# 210

210. Там же. С. 19–20.

# 211

211. Там же. С. 25–26.

# 212

212. Там же. С. 30.

# 213

213. Там же. С. 37–38.

# 214

214. Там же. С. 40.

# 215

215. Цит. по: Спрэг де Камп Л. Указ. соч. С. 341.

# 216

216. Лавкрафт Г.Ф. Фотомодель Пикмана. Пер. М. Волковой// Лавкрафт Г.Ф. Лампа Аль-Хазреда. Полное собрание сочинений. Т. 2. М., 1993. С. 462.

# 217

217. Лавкрафт Г.Ф., Талмен У. Две черные бутылки. Пер. М. Куренной // Лавкрафт Г.Ф. Ужас в музее. М.; СПб., 2010. С. 539.

218. Лавкрафт Г.Ф. Серебряный ключ. Пер. Е. Любимовой// Лавкрафт Г.Ф. Шепчущий во тьме. М., 2000. С. 29.

# 219

219. Там же. С. 38.

# 220

220. Лавкрафт Г.Ф. Загадочный дом на туманном утесе. Пер. В. Останина// Лавкрафт Г.Ф. Лампа Аль-Хазреда. Полное собрание сочинений. Т. 2. М., 1993. С. 440.

# 221

221. Там же. С. 443.

222. Там же. С. 445.

# 223

223. Там же. С. 446.

224. Там же. С. 447.

# 225

225. Лавкрафт Г.Ф. Сомнамбулический поиск неведомого Кадата. Пер. О. Алякринского// Лавкрафт Г.Ф. Зверь в подземелье. М., 2000. С. 232.

226. Там же. С. 268–269.

227. Там же. С. 333.

228. Там же. С. 334–335.

# 229

229. Там же. С. 283–284.

230. Цит. по: Спрэг де Камп Л. Указ. соч. С. 352.

# 231

231. Лавкрафт Г.Ф. История Чарльза Декстера Варда. Пер. Р. Шидфара// Лавкрафт Г.Ф. Лампа Аль-Хазреда. Полное собрание сочинений. Т. 2. М., 1993. С. 50.

232. Там же. С. 122.

# 233

233. Там же. С. 150.

234. Там же. С. 184.

# 235

235. Лавкрафт Г.Ф. Сверхъестественный ужас в литературе. Пер. Л. Володарской// Лавкрафт Г.Ф. Зверь в подземелье. М., 2000. С. 419.

# 236

236. Лавкрафт Г.Ф. История Чарльза Декстера Варда. Пер. Р. Шидфара// Лавкрафт Г.Ф. Лампа Аль-Хазреда. Полное собрание сочинений. Т. 2. М., 1993. С. 108.

# 237

237. Лавкрафт Г.Ф. Кошмар в Ред-Хуке. Пер. И. Богданова// Лавкрафт Г.Ф. Затаившийся страх. Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 1992. С. 124.

# 238

238. Лавкрафт Г.Ф. Сияние извне. Пер. И. Богданова// Лавкрафт Г.Ф. Затаившийся страх. Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 1992. С. 11.

# 239

239. Там же. С. 14.

240. Там же. С. 17–18.

# 241

241. Там же. С. 19.

# 242

242. Там же. С. 21.

243. Там же. С. 22.

244. Там же. С. 25.

# 245

245. Там же. С. 26.

246. Там же. С. 27.

# 247

247. Там же. С. 32.

248. Там же. С. 34.

249. Там же. С. 34–35.

# 250

250. Там же. С. 41.

# 251

251. Там же. С. 43.

# 252

252. Там же. С. 44.

# 253

253. Там же. С. 45.

# 254

254. Там же. С. 14.

255. Лавкрафт Г.Ф. Сверхъестественный ужас в литературе. Пер. Л. Володарской // Лавкрафт Г.Ф. Зверь в подземелье. М., 2000. С. 430.

# 256

256. Там же. С. 431.

# 257

257. Там же.

258. Блэквуд Э… Ивы. Пер. М. Макаровой// Блэквуд Э… Вендиго. М., 2005. С. 74.

# 259

259. Лавкрафт Г.Ф. Сверхъестественный ужас в литературе. Пер. Л. Володарской// Лавкрафт Г.Ф. Зверь в подземелье. М., 2000. С. 431.

# 260

260. Лавкрафт Г.Ф. Нечто в лунном свете. Пер. Л. Володарской// Лавкрафт Г.Ф. Зверь в подземелье. М., 2000. С. 369.

# 261

261. Кастро А., Лавкрафт Г.Ф. Последний опыт. Пер. М. Куренной // Лавкрафт Г.Ф. Ужас в музее. М.; СПб., 2010. С. 72.

262. Там же. С. 90–91.

# 263

263. Бишоп З., Лавкрафт Г.Ф. Проклятие Йига. Пер. М. Куренной// Лавкрафт Г.Ф. Ужас в музее. М.; СПб., 2010. С. 125.

264. Там же. С. 140.

# 265

265. Там же. С. 123.

# 266

266. Лавкрафт Г.Ф. Ужас в Данвиче. Пер. Е. Мусихина // Лавкрафт Г.Ф. Локон Медузы. Тольятти; Екатеринбург, 1993. С. 410.

# 267

267. Там же. С. 414.

268. Там же. С. 415.

# 269

269. Там же. С. 418.

270. Там же. С. 419.

# 271

271. Там же. С. 420.

272. Там же. С. 423–424.

273. Там же. С. 430.

274. Там же. С. 441.

275. Там же. С. 452.

276. Там же. С. 456.

# 277

277. Кастро А., Лавкрафт Г.Ф. Электрический палач. Пер. М. Куренной // Лавкрафт Г.Ф. Ужас в музее. М.; СПб., 2010. С. 112.

278. Бигиоп З., Лавкрафт Г.Ф. Курган. Пер. Г. Лемке. // Крылатая смерть. Сборник. Н. Новгород; М., 1993. С. 114.

279. Там же. С. 125.

# 280

280. Там же. С. 149.

# 281

281. Там же. С. 154–155.

# 282

282. Там же. С. 155.

# 283

283. Бишоп З., Лавкрафт Г.Ф. Курган. Пер. О. Басинской // Лавкрафт Г.Ф. Ужас в музее. М.; СПб., 2010. С. 224.

# 284

284. Бишоп З., Лавкрафт Г.Ф. Локон Медузы. Пер. Л. Кузнецова// Лавкрафт Г.Ф. Локон Медузы. Тольятти; Екатеринбург, 1993. С. 410.

# 285

285. Лавкрафт Г.Ф. Хребты Безумия. Пер. В. Бернацкой // Лавкрафт Г.Ф. Хребты Безумия. М., 1995. С. 351.

# 286

286. Лавкрафт Г.Ф. Сверхъестественный ужас в литературе. Пер. Л. Володарской// Лавкрафт Г.Ф. Зверь в подземелье. М., 2000. С. 434.

287. Там же. С. 434.

288. Там же. С. 435–438.

# 289

289. Джеймс М.Р. Похищенные сердца. Пер. В. Волковского.// Джеймс М.Р. Плачущий колодец. М.; СПб., 2001. С. 21.

# 290

290. Лавкрафт Г.Ф. Сверхъестественный ужас в литературе. Пер. Л. Володарской// Лавкрафт Г.Ф. Зверь в подземелье. М., 2000. С. 438.

# 291

291. Лавкрафт Г.Ф. Шепчущий в ночи. Пер. П. Лебедева // Лавкрафт Х.Ф., Дерелет А. У. Тварь у порога. М., 1993. С. 73.

292. Там же. С. 76–77.

# 293

293. Там же. С. 85.

294. Там же. С. 90.

# 295

295. Там же. С. 97.

296. Там же. С. 120.

# 297

297. Там же. С. 112.

# 298

298. Лавкрафт Г.Ф. Шепоты во мраке. Пер. А. Волкова // Лавкрафт Г.Ф. Локон Медузы. Тольятти; Екатеринбург, 1993. С. 300.

299. Цит. по: Спрэг де Камп Л. Указ. соч. С. 420.

# 300

300. Лавкрафт Г.Ф. Хребты Безумия. Пер. В. Бернацкой // Лавкрафт Г.Ф. Хребты Безумия. М., 1995. С. 321.

# 301

301. Там же. С. 352.

# 302

302. Там же. С. 335.

# 303

303. Там же. С. 338.

304. Там же. С. 339–340.

# 305

305. Там же. С. 346.

306. Там же. С. 356.

307. Там же. С. 366.

308. Там же. С. 370–372.

# 309

309. Там же. С. 396.

# 310

310. Там же. С. 392.

# 311

311. Там же. С. 406.

# 312

312. Там же. С. 434.

# 313

313. Там же. С. 433.

# 314

314. Там же. С. 440.

# 315

315. Там же. С. 442–443.

# 316

316. Там же. С. 446.

# 317

317. Там же. С. 446, 447.

# 318

318. По Э. Повесть о приключениях Артура Гордона Пима. Пер. Г. Злобина// По Э. Собрание сочинений в четырех томах. Харьков, 1995. Т. 3. С. 338.

# 319

319. Лавкрафт Г.Ф. Хребты Безумия. Пер. В. Бернацкой // Лавкрафт Г.Ф. Хребты Безумия. М., 1995. С. 322.

# 320

320. Там же. С. 389.

# 321

321. Цит. по: Спрэг де Камп Л. Указ. соч. С. 418.

# 322

322. Лавкрафт Г.Ф. Тень над Иннсмаутом. Пер. Э. Серовой// Лавкрафт Х.Ф. у Дере лет А.У. В склепе. М., 1993. С. 55.

# 323

323. Там же. С. 58.

324. Там же. С. 68–69.

# 325

325. Там же. С. 87.

326. Там же. С. 105.

# 327

327. Там же. С. 113–114.

# 328

328. Там же. С. 122.

# 329

329. Там же. С. 121.

# 330

330. Цит. по: Говард Р. Приложение. Пер. Т. Темкиной// Говард Р. Молчание идола. СПб., 1999. С. 441.

# 331

331. Лавкрафт Г.Ф. Сны в Ведьмином доме. Пер. Е. Нагорных// Лавкрафт Г.Ф. Затаившийся страх. Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 1992. С. 175.

332. Там же. С. 178.

# 333

333. Там же. С. 184.

334. Там же. С. 189–190.

# 335

335. Там же. С. 189.

336. Там же. С. 210.

337. Там же. С. 212, 214.

# 338

338. Там же. С. 195.

339. Цит. по: Спрэг де Камп Л. Указ. соч. С. 452.

# 340

340. Лавкрафт Г.Ф. Сверхъестественный ужас в литературе. Пер. Л. Володарской// Лавкрафт Г.Ф. Зверь в подземелье. М., 2000. С. 413.

# 341

341. Чэмберс Р. Желтый знак. Пер. С. Алукард и В. Терещенко// Ребенок Розмари. Сборник. М., 1993. С. 235.

342. Там же. С. 232.

# 343

343. Лавкрафт Г.Ф. Шепчущий в ночи. Пер. П. Лебедева // Лавкрафт Х.Ф., Дерелет А.У. Тварь у порога. М., 1993. С. 88.

# 344

344. Лавкрафт Г.Ф. Грибы с Юггота. Пер. О. Мичковского// Лавкрафт Г.Ф. Зов Ктулху. М.; СПб., 2010. С. 544.

# 345

345. Лавкрафт Г.Ф. Сверхъестественный ужас в литературе. Пер. Л. Володарской// Лавкрафт Г.Ф. Зверь в подземелье. М., 2000. С. 413.

# 346

346. Лавкрафт Г.Ф., Хилд Х. Каменный человек. Пер. М. Куренной // Лавкрафт Г.Ф. Ужас в музее. М.; СПб., 2010. С. 298.

# 347

347. Лавкрафт Г. Ф., Хилд Х. Крылатая смерть. Пер. Л. Кузнецова // Лавкрафт Г.Ф. Ужас в музее. М.; СПб., 2010. С. 373.

# 348

348. Лавкрафт Г.Ф., Хилд Х. Ужас в музее. Пер. Л. Кузнецова// Лавкрафт Г.Ф. Локон Медузы. Тольятти; Екатеринбург, 1993. С. 209.

349. Там же. С. 220–221.

# 350

350. Там же. С. 242–243.

# 351

351. Там же. С. 234.

# 352

352. Лавкрафт Г.Ф., Хилд Х. Вне времен. Пер. Л. Кузнецова// Лавкрафт Г.Ф. Локон Медузы. Тольятти; Екатеринбург, 1993. С. 255.

353. Там же. С. 272.

354. Там же. С. 275.

# 355

355. Лавкрафт Г.Ф., Хилд Х. Вне времен. Пер. Л. Кузнецова// Лавкрафт Г.Ф. Ужас в музее. М.; СПб., 2010. С. 384.

# 356

356. Лавкрафт Г.Ф., Прайс Э.Х. Врата серебряного ключа. Пер. Е. Любимовой // Лавкрафт Г.Ф. Зверь в подземелье. М., 2000. С. 54.

# 357

357. Там же. С. 52.

# 358

358. Там же.

# 359

359. Там же. С. 59, 61.

# 360

360. Там же. С. 73.

361. Цит. по: Спрэг де Камп Л. Указ. соч. С. 466.

# 362

362. Там же. С. 96.

# 363

363. Там же. С. 460.

# 364

364. Лавкрафт Г.Ф. Тварь на пороге. Пер. О. Алякринского// Лавкрафт Г.Ф. Зверь в подземелье. М., 2000. С. 80–81.

# 365

365. Там же. С. 98.

366. Там же. С. 99.

# 367

367. Там же. С. 101.

368. Там же. С. 102–103.

# 369

369. Лавкрафт Г.Ф. Служитель зла. Пер. В. Дорогокупли // Лавкрафт Г.Ф. Затаившийся страх. Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 1992. С. 420.

370. Там же. С. 423.

371. Цит. по: Спрэг де Камп Л. Указ. соч. С. 485.

372. Барлоу Р., Лавкрафт Г.Ф. Переживший человечество. Пер. О. Мичковского// Лавкрафт Г.Ф. Ужас в музее. М.; СПб., 2010. С. 616.

# 373

373. Лавкрафт Г.Ф. За гранью времен. Пер. В. Дорогокупли// Лавкрафт Г.Ф. Затаившийся страх. Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 1992. С. 466.

374. Там же. С. 469.

375. Там же. С. 471–472.

376. Там же. С. 470–471.

377. Там же. С. 472.

378. Там же. С. 474.

379. Там же. С. 475.

380. Там же. С. 480.

# 381

381. Там же. С. 481.

382. Там же. С. 487.

383. Там же. С. 488.

384. Там же. С. 496.

385. Там же. С. 498.

386. Там же. С. 503.

# 387

387. Там же. С. 490–491.

388. Там же. С. 491.

# 389

389. Там же. С. 503.

# 390

390. Там же. С. 504.

# 391

391. Там же. С. 504.

392. Там же. С. 537.

# 393

393. Там же. С. 498.

394. Там же. С. 502.

395. Цит. по: Спрэг де Камп А. Указ. соч. С. 472.

# 396

396. Лавкрафт Г.Ф. За гранью времен. Пер. В. Дорогокупли// Лавкрафт Г.Ф. Затаившийся страх. Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 1992. С. 502–503.

397. Цит. по: Спрэг де Камп Л. Указ. соч. С. 476.

398. Там же. С. 487.

# 399

399. Спрэг деКампЛ. Указ. соч. С. 515.

# 400

400. Лавкрафт Г. Ф., Ламли У. Дневник Алонзо Тайпера. Пер. М. Куренной // Лавкрафт Г.Ф. Ужас в музее. М.; СПб., 2010. С. 462.

# 401

401. Лавкрафт Г.Ф. Сверхъестественный ужас в литературе. Пер. Л. Володарской// Лавкрафт Г.Ф. Зверь в подземелье. М., 2000. С. 415.

# 402

402. Смит К.Э. Черный идол. Пер. И. Хохловой// СмитКЭ. Затерянные миры. М., 2004. С. 340.

# 403

403. Смит К.Э. Повесть Сатампры Зейроса. Пер. О. Коген// Смит К.Э. Затерянные миры. М., 2004. С. 227.

# 404

404. Лавкрафт Г.Ф. Сверхъестественный ужас в литературе. Пер. Л. Володарской // Лавкрафт Г.Ф. Зверь в подземелье. М., 2000. С. 415.

# 405

405. Блох Р. Пришелец со звезд. Пер. С. Лихачевой // Лавкрафт Г.Ф. и другие. Мифы Ктулху. М.; СПб., 2011. С. 250.

406. Цит. по: Спрэг де Камп Л. Указ. соч. С. 511.

# 407

407. Лавкрафт Г.Ф. Обитатель тьмы. Пер. Т. Мусатовой // Лавкрафт Х.Ф., Дерелет А.Y. Тварь у порога. М., 1993. С. 282.

408. Там же. С. 288.

# 409

409. Там же. С. 289.

# 410

410. Там же. С. 290.

# 411

411. Эверс Г.Г. Паук. Анонимный пер.// Эверс Г.Г. Паук. СПб., 2000. С. 604–605.

# 412

412. Лавкрафт Г.Ф., Стерлинг К. В стенах Эрикса. Пер. В. Дорогокупли // Лавкрафт Г.Ф. Затаившийся страх. Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 1992. С. 96–97.

# 413

413. Там же. С. 104–105.

414. Там же. С. 108.

# 415

415. Барлоу Р., Лавкрафт Г.Ф. Ночной океан. Пер. Е. Мусихина // Лавкрафт Г.Ф. Ужас в музее. М.; СПб., 2010. С. 647.

416. Цит. по: Спрэг де Камп Л. Указ. соч. С. 528.

# 417

417. Цит. по: Говард Р. Приложение. Пер. Т. Темкиной.// Говард Р. Молчание идола. СПб., 1999. С. 427—428

418. Там же. С. 430.

# 419

419. Там же. С. 436.

420. Там же. С. 441–442.

# 421

421. Говард Р. Черный камень. Пер. Г. Корчагина // Говард Р. Черный камень. СПб., 1997. С. 398.

# 422

422. Говард Р. Тварь на крыше. Пер. Н. Лопушевского // Говард Р. Черный камень. СПб., 1997. С. 88.

# 423

423. Кинг С. Пляска смерти. Пер. О. Колесникова. М., 2001. С. 338.

424. Цит. по: Спрэг де Камп Л. Указ. соч. С. 548.

# 425

425. Кинг С. Указ. соч. С. 346.

426. Цит. по: Спрэг де Камп Л. Указ. соч. С. 550.

# 427

427. Кинг С. Туман. Пер. А. Корженевского// Кинг С. Лангольеры. Жуковский, 1993. С. 393.

428. Дерлет О. Возвращение Хастура. Пер. М. Немцова// Лавкрафт Г.Ф., Дерлет О. Маска Ктулху. М.; СПб., 2011. С. 161.

# 429

429. Цит. по: Спрэг де Камп Л. Указ. соч. С. 551–552.

# 430

430. Лавкрафт Г.Ф. Артур Джермин. Пер. Е. Мусихина // Лавкрафт Г.Ф. Затаившийся страх. Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 1992. С. 433.

# 431

431. Лавкрафт Г.Ф. Зов Цтулху. Пер. П. Лебедева // Лавкрафт Х.Ф., Дерелет А.У. В склепе. М., 1993. С. 11.

# 432

432. Все величайшие загадки природы. Подгот. В. Сядро, Т. Иовлева, О. Очкурова. М.; Харьков, 2008. С. 415.

# 433

433. Там же. С. 416.

Как и любой современный автор, при написании книги я, конечно же, использовал в огромном количестве ресурсы безразмерной Всемирной сети, где есть все, даже фальшивый сайт Мискатоникского университета. (Особенно полезными были русскоязычные сайты www.lovecraft. ru, www.howard-lovecraft.narod.ru, www.unnamblel890. narod.ru, www.haostemple.org и англоязычные www.hplovecraft.com и www.isfdb.org.) Но, естественно, в процессе создания книги пришлось обращаться и к опубликованным в привычном, «бумажном» варианте текстам.